

# UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

Lengua y Literatura Española y Lenguajes Audiovisuales



## La reedificación del ser en *Diez* de Juan Emar

Tesis previa para obtener el título de Licenciatura en la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación, en la especialidad de Lengua y Literatura Española y Lenguajes Audiovisuales.

Director:

Dr. Manuel Villavicencio Quinde

Autora:

María Teresa Arteaga Auquilla

Octubre, 2013

Cuenca-Ecuador



### **Resumen:**

*La reedificación del ser en Diez de Juan Emar* es un análisis de las diez narraciones “desde” y “en” las cuales se reedifica o reconstruye el ser. El ser emerge a través de una serie de experimentaciones con su cuerpo, el tiempo y el espacio. De esta forma, el cuerpo le permite explorar/se y conocer el mundo que le rodea. Mientras que tiempo y espacio, que no son estáticos, le ubican dentro de un universo colmado de situaciones/circunstancias que rompen con los normales parámetros espacio-temporales.

### **Palabras claves:**

Juan Emar, vanguardia, cuerpo, tiempo, espacio.

### **Abstract:**

*The reconstruction of the being in Juan Emar's work: "Ten"*, is an analysis of ten stories that make up the book. Narrative from which “the being” rebuilds or reconstructs itself. It emerges through a series of experiments with its body, time and space. In this sense, the body lets it explore and learn about the world that surrounds it. While time and space, that aren't static, put it within a universe filled of situations/circumstances that break the normal spatiotemporal parameters.

### **Keywords:**

Juan Emar, vanguards, body, time, space



## ÍNDICE

|  |           |
|--|-----------|
| <b>Introducción.....</b>                                 | <b>8</b>  |
| <b>1. Chile y las vanguardias .....</b>                  | <b>10</b> |
| El término vanguardia y su contexto .....                | 10        |
| Las vanguardias europeas: Características generales..... | 11        |
| El modernismo como antecedente.....                      | 12        |
| Las vanguardias latinoamericanas .....                   | 14        |
| Manifiestos y revistas latinoamericanas.....             | 16        |
| Vanguardia chilena.....                                  | 18        |
| Vanguardistas orgánicos .....                            | 22        |
| El grupo <i>La Mandrágora</i> .....                      | 24        |
| <b>1.1 Juan Emar: Biografía .....</b>                    | <b>25</b> |
| Metamorfosis literaria.....                              | 25        |
| <b>1.2 Jean Emar y las “Notas de Arte” .....</b>         | <b>28</b> |
| El Grupo <i>Montparnasse</i> .....                       | 30        |
| La obra literaria emariana .....                         | 32        |
| <b>2. El ser y la existencia.....</b>                    | <b>35</b> |
| Único narrador y personaje .....                         | 35        |
| “El hombre nuevo” de la vanguardia .....                 | 36        |
| <i>Diez</i> : proceso de reedificación.....              | 37        |
| La imposibilidad de un origen .....                      | 38        |
| Los límites y las líneas de la vida .....                | 40        |
| La experimentación .....                                 | 40        |
| La búsqueda.....   | 42        |
| La angustia y el hastío existencial .....                | 45        |
| <b>2.1 La conciencia y el devenir del ser .....</b>      | <b>48</b> |
| La conciencia como texto .....                           | 48        |
| El devenir: desdoblamiento .....                         | 50        |
| El destino.....  | 53        |
| El taller del pintor.....                                | 55        |
| Mundo cromático .....                                    | 57        |
| El rojo y la vida .....                                  | 58        |
| <b>3. El ser y la configuración del cuerpo .....</b>     | <b>62</b> |



|   |            |
|---|------------|
| El cuerpo y el devenir histórico .....                    | 62         |
| La configuración del cuerpo .....                         | 63         |
| Un cuerpo mecanizado .....                                | 65         |
| <b>3.1 La intensificación de los sentidos .....</b>       | <b>67</b>  |
| Sentir y oler .....                                       | 67         |
| Los olores silvestres y la armonía .....                  | 69         |
| El gran ojo: ver y ser visto .....                        | 70         |
| El ojo que vigila .....                                   | 72         |
| La destrucción del ojo .....                              | 74         |
| <b>3.1 El ser y la sensualidad .....</b>                  | <b>76</b>  |
| <b>3.2 El cuerpo de <i>los otros</i> .....</b>            | <b>77</b>  |
| Perfumes humanos .....                                    | 82         |
| La violencia y la ausencia de culpa .....                 | 82         |
| <b>4. El ser dentro del mundo: tiempo y espacio .....</b> | <b>86</b>  |
| <b>4.1. Tiempo literario y tiempo emariano .....</b>      | <b>88</b>  |
| El cuerpo en la eternidad .....                           | 89         |
| Un ser que desaparece en el tiempo .....                  | 92         |
| <b>4.2 El espacio emariano .....</b>                      | <b>94</b>  |
| El transeúnte y las ciudades .....                        | 95         |
| Desde abajo .....   | 97         |
| El viaje .....  | 98         |
| El espacio infinito .....                                 | 100        |
| Micro y macrocosmos .....                                 | 101        |
| Un universo inventariado .....                            | 102        |
| El bestiario emariano .....                               | 104        |
| <b>Conclusiones .....</b>                                 | <b>108</b> |
| <b>Lecturas de referencia .....</b>                       | <b>111</b> |
| <b>Listado de imágenes .....</b>                          | <b>121</b> |



## UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

Yo, María Teresa Arteaga Auquilla, autora de la tesis "La reedificación del ser en Diez de Juan Emar", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de mi exclusiva responsabilidad.

Cuenca, 21 de octubre de 2013

María Teresa Arteaga.  
010386722-2

---

*Cuenca Patrimonio Cultural de la Humanidad. Resolución de la UNESCO del 1 de diciembre de 1999*

Av. 12 de Abril, Ciudadela Universitaria, Teléfono: 405 1000, Ext.: 1311, 1312, 1316

e-mail [cdjbv@ucuenca.edu.ec](mailto:cdjbv@ucuenca.edu.ec) casilla No. 1103

Cuenca - Ecuador



## UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

Yo, María Teresa Arteaga Auquilla, autora de la tesis "La reedificación del ser en Diez de Juan Emar", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Licenciada en Ciencias de la Educación, mención Lengua y Literatura Española y Lenguajes Audiovisuales. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, 21 de octubre de 2013

María Teresa Arteaga  
010386722-2

---

*Cuenca Patrimonio Cultural de la Humanidad. Resolución de la UNESCO del 1 de diciembre de 1999*

Av. 12 de Abril, Ciudadela Universitaria, Teléfono: 405 1000, Ext.: 1311, 1312, 1316

e-mail [cdjbv@ucuenca.edu.ec](mailto:cdjbv@ucuenca.edu.ec) casilla No. 1103

Cuenca - Ecuador



Agradezco y dedico este trabajo a mis  
padres, Teresa y Rafael.

También, mis agradecimientos a  
Manuel Villavicencio por sus lecturas  
y recomendaciones.



## Introducción

Texto y vida son dos palabras en estrecha relación. El texto otorga vida a los personajes que emergen de él, y los personajes son el motor vital del texto. *Diez*, escrito por Juan Emar, es “fuente de vida”, de él emerge un “nuevo ser” como una propuesta política, artística y de vida del escritor chileno de vanguardia. Ser que se reedifica, entendido esto como renovación o reconstrucción, a lo largo de las narraciones.

El ser se va configurando en los cuentos mediante una serie de experimentaciones y circunstancias que forman parte del universo emariano. Ya que este se presenta como un laboratorio de vastísimas posibilidades. Así, surge un ser con cuerpo, pensamiento y emociones, e insertado en un tiempo y espacio en continuo movimiento. De esta forma, existe una estrecha relación entre cuerpo, tiempo y espacio como elementos de la reedificación.

El cuerpo es el lugar por excelencia de la experimentación, este le permite renacer, desdoblarse o simplemente vivir a través de uno de sus sentidos. El cuerpo del ser emariano está dotado de una hipersensibilidad sensitiva. Así, el cuerpo “se reduce” a un sentido, lo que lo fragmentaría. Sin embargo, y a pesar de que se presenta de esta forma, no significa que esté incompleto; por el contrario, la sensación abarca todo el universo y su propio cuerpo.

Tiempo y espacio, están en estrecha correspondencia. Con el avance de la segunda modernidad, las concepciones espacio-temporales cambian, y adquieren un valor distinto. Las ciudades crecen, la población aumenta y, el ser





emariano forma parte de esta coyuntura. De ahí que tanto tiempo y espacio afecten directamente a su cuerpo y, en general, a su vida.

En definitiva, el ser emariano y su universo se presentan como la máxima expresión de la vida. Es decir, es un ser que, físicamente, explora todo lo que el universo le otorga. A nivel mental, ningún detalle traducido en razonamiento o cavilación se le escapan. Finalmente, a nivel espiritual, está convencido que sus acciones son las que permiten el equilibrio del Universo.

\*\*\*



## 1. Chile y las vanguardias

Hemos aceptado, sin mayor reflexión, el hecho de que no puede haber otras realidades que las que nos rodean, y no hemos pensado que nosotros también podemos crear realidades en un mundo nuestro, en un mundo que espera su fauna y flora propias. Flora y fauna que solo el poeta puede crear, por ese don especial que la dió la misma madre Naturaleza a él y únicamente a él.

(Vicente Huidobro, *Non Serviam*)

### El término vanguardia y su contexto

Originalmente “vanguardia” es un término militar, utilizado en el siglo XIX; sin embargo, también es la denominación para las diversas tendencias artísticas que surgen en Europa en las dos primeras décadas del siglo XX. Movimientos que se caracterizan por «la renovación de modalidades artísticas institucionalizadas. Son los comienzos de un hondo cuestionamiento de valores heredados y de una insurgencia contra una cultura anquilosada» (Verani 9).

Saúl Yurkievich explica que la vanguardia «promueve una renovación profunda de las concepciones, conductas y las realizaciones artísticas» (Yurkievich 351). Renovaciones que van de acuerdo con el “orden tecnológico” de la revolución industrial que da lugar a una “revolución mental”; con la cual se cuestiona la imagen tradicional del mundo y el mundo de la imagen.

Las primeras décadas del siglo XX están atravesadas por una serie de acontecimientos históricos –Revolución Mexicana, Primera Guerra Mundial, Revolución Rusa– que provocan cambios a nivel económico como la implantación del capitalismo, político, social y cultural. María Teresa Sánchez Carmona explica que desde finales del siglo XIX y comienzos del XX se lleva a



cabo un «activo proceso de modernización: soplan nuevos vientos impulsores de la Segunda Revolución Industrial». Además, agrega que

ya en la primera década del novecientos se fue configurando la cultura de masas, el populismo indiscriminado, el crecimiento demográfico, el aumento del poder adquisitivo y, en consecuencia, del consumo: la misma población consume los mismos productos elaborados mecánicamente en un mismo proceso en cadena. Mimetismo, copia, alienación. La máquina se convierte en el elemento estrella, trasunto de una sociedad cada vez más individualista y enajenada. El ser humano se concibe como un elemento más del engranaje social (Sánchez Carmona 137).

En síntesis, la “vanguardia”, en correlación con las nuevas corrientes sociales, económicas y políticas de la época, acoge a un grupo diverso de propuestas, individuos y formas de pensar. Además, el término vanguardia está en estrecha relación con los conceptos de «progreso, avance, avanzadilla, dinamismo, delantera y evolución» (López Vélchez 120).

### **Las vanguardias europeas: Características generales**

Las vanguardias europeas surgen antes de la Primera Guerra Mundial (1914-1918), entre algunas de las manifestaciones encontramos: el cubismo pictórico de Pablo Picasso y Georges Braque (1907), el futurismo de Filippo Tommaso Marinetti (1909), Hugo Ball y la fundación del Cabaret Voltaire (1916), la dodecafónica de Ígor Stravinski (1909), entre otros. Estas nacen, por un lado, como un rechazo a la estética simbolista.

Y, por otro, como respuesta histórica ya que el inicio del siglo XX es una «época de grandes y vitales inquietudes [...] que comparten la urgencia de descubrir nuevas posibilidades expresivas» (Verani 9). Asimismo, la “época de crisis” económica, social, política y cultural permite que «en la literatura surjan diversas propuestas de renovación y que haya una sensibilidad alerta (en pro o en contra) a toda manifestación en tal sentido» (Osorio Tejada 20 a).



En las primeras décadas del veinte se escriben los manifiestos y proclamas de la vanguardia. Es una época de “polémicas” y “búsqueda” de originalidad. En este aspecto, la vanguardia apuesta por lo “nuevo” que en poesía se traduce en dejar de lado:

el uso racional del lenguaje, la sintaxis lógica, la forma declamatoria y el legado musical (rima, métrica, moldes estróficos), dando primacía al ejercicio continuado de la imaginación, a las imágenes insólitas y visionarias, al asintactismo, a la nueva disposición topográfica, a efectos visuales y a una forma discontinua y fragmentada que hace de la simultaneidad el principio constructivo esencial (Verani 10).

Mientras que en la narrativa, Álvaro Contreras explica que algunos de los cambios que se dan son: «la descomposición del lenguaje, la pérdida de la narratividad, disolución de la identidad del personaje». Y agrega que se debe entender, «la vanguardia narrativa como un sistema literario en cuyo interior gravitan múltiples postulados de lenguaje –de rupturas pero también de renovación, y sobre todo de ajustes expresivos–» (Contreras 368 a).

En definitiva, la vanguardia se presenta como movimientos de choque y de ruptura. Cada movimiento establece su concepción del arte anulando las propuestas por los anteriores. Las vanguardias son movimientos artísticos y/o políticos que buscan crear el mundo desde sus perspectivas, las cuales rompen con lo establecido.

### **El modernismo como antecedente**

El arte modernista tiene como finalidad la expresión de la “Belleza”, convirtiéndose «en una especie de bastión de defensa [de la realidad social], oponiendo sus logros y posibilidades a la inanidad de lo real y cotidiano» (Osorio 12 a). En este sentido, si la belleza no estaba en la realidad, se la debía



buscar en el Arte. Además, al poeta modernista le correspondía recuperar su individualidad. Es decir, «ser [el] mismo y no lo que le añaden las lecciones» (Subercaseaux 129).

Al modernismo se la ha criticado el distanciamiento con la realidad. Sin embargo, «en su momento de auge y desarrollo orgánico, representó un proyecto de rechazo crítico, de denuncia directa de degradación social» (Osorio 13 a). No obstante, este “proyecto estético-ideológico”, a decir del crítico chileno, se va diluyendo, situación que evidencia sus raíces románticas. De ahí que el mundo de la belleza y el arte vayan sucumbiendo frente al avance del pragmatismo.

¿Cuál es la relación del Modernismo con las Vanguardias? Nelson Osorio, para evidenciar estos vínculos, propone tres grupos de escritores: los “modernistas consagrados” –Rubén Darío, Leopoldo Lugones, José Juan Tablada, entre otros–; los que corresponden a la “última generación modernista” –Baldomero Fernández Moreno, Gabriela Mistral, Delmira Agustini, y otros–. Y, finalmente quienes «empiezan a balbucear un incipiente vanguardismo» –Salustio González Rincones, Regino Boti, Joaquín Edwards Bello– (Osorio 12-20 a).

En definitiva, «los movimientos de vanguardia son deudores directos del modernismo finisecular, en lo que respecta a la intención revitalizadora del lenguaje poético, y, sobre todo, por su actitud abierta a la modernidad y al cosmopolitismo» (Ferreiro 31). Además, Nelson Osorio afirma que el Modernismo es el movimiento que finaliza una etapa de la historia y da paso a la “época contemporánea”.



## Las vanguardias latinoamericanas

Jorge Schwartz propone una temprana relación de Latinoamérica con las vanguardias europeas. Estos vínculos se dan a través de los “comentarios y réplicas” al *Manifiesto futurista* por parte de Rubén Darío y Amado Nervo, «manifiesto, por otra parte, cuya primera traducción al castellano se publica en Honduras, poco después de aparecer en Francia» (Schwartz 20). Sin embargo, la época de mayor auge de los ismos es la segunda década del siglo XX, ya que en estas décadas «se sientan las bases para una ruptura total con el pasado artístico inmediato» (Verani 10).

En este sentido, en Hispanoamérica, los representantes de estos movimientos artísticos querían terminar con el “provincialismo artístico” para dar paso a una “vertiente cosmopolita”. En consecuencia, los viajes a otros países –Francia principalmente– se convirtieron en signo de este cosmopolitismo, y se retomó la imagen del poeta «poeta globe-trotter sin oficio activo; globe trotter poeta sin oficio pasivo» (Sánchez Carmona 139).

Antes de continuar, es necesario aclarar que los críticos e historiadores literarios no coinciden en la periodización de la vanguardia. Miklos Szabolscsi propone 1905; Jorge Schwartz 1909, año de la publicación del *Manifiesto Futurista*. Mientras que Hugo Verani y Nelson Osorio toman como punto de partida la Primera Guerra Mundial. El crítico chileno afirma que «la Primera Guerra Mundial, pese a que involucra directamente en el conflicto a sólo seis países, afecta profundamente a todas las naciones, patentizando así la existencia de un *orden* internacional orgánico e interdependiente» (Osorio 26 b).



Frente a la vanguardia latinoamericana se han creado básicamente dos posturas. Hubo quienes defendieron la independencia de Europa de los movimientos vanguardistas. Mientras que, otros proponían la idea de reproducción de las vanguardias europeas. Postulado contradictorio con su esencia, ya que, por ejemplo, en el “Manifiesto del ultra” (1921), firmado por Jacobo Sureda, Fortunio Bonanova, Juan Alomar y Jorge Luis Borges, se lee: «Existen dos estéticas: la estética pasiva de los espejos y la estética activa de los prismas. Guiado por la primera, el arte se transforma en una copia de la objetividad del medio ambiente o de la historia psíquica del individuo. Guiado por la segunda, el arte se redime» (cit. por Manzoni 23).

En definitiva, la vanguardia en América Latina «responde [...] a un conjunto de circunstancias históricas que le afectaron de manera profunda» (Ortega 8). Sucesos como la Primera Guerra Mundial, las importaciones de algunos países latinoamericanos, el crecimiento urbano, el incremento del proletariado y de grupos organizados políticamente y la Reforma Universitaria (1918) en Córdoba, crean un ambiente propicio para las vanguardias latinoamericanas.

Finalmente, cabe recalcar que las vanguardias latinoamericanas no se dieron de igual manera en todo el continente. En este sentido, Hugo Verani explica que, por un lado, «los ecos vanguardistas se dejan sentir en casi todos los países latinoamericanos, en varios focos simultáneos y sin mayor conexión entre sí». Y, por otro, «la confluencia de los vanguardismos europeos con el medio cultural latinoamericano produce una literatura con caracteres



diferenciados –no un simple reflejo de corrientes ajenas y trasplantadas–» (Verani 10-1).

### **Manifiestos y revistas latinoamericanas**

Los movimientos de vanguardia plasmaron sus ideas sobre el arte y la política en manifiestos y revistas. Sin embargo, también aprovecharon de los periódicos de gran tiraje para hacerse escuchar. Más adelante veremos el caso de Jean Emar y el periódico *La Nación*. A continuación, voy a hacer un breve recorrido por los manifiestos y revistas que mayor acogida tuvieron. Para este recorrido, tomo la propuesta, principalmente, de Hugo Verani en *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. Manifiestos proclamas y otros escritos*.

En Jalapa-México, a la cabeza con Manuel Maples Arce, se publica la hoja volante *Actual* (1921) con catorce postulados que buscaban «escandalizar y desquiciar los valores establecidos». Además, los “estridentistas” publican *Ser* (1922), *Irradiador* (1923) y *Horizonte* (1926-1927). Por su parte, Agustín Yáñez, como parte del “agorismo”, impulsa la revista *Bandera de Provincias* (1929-1930). Otro grupo de escritores divulgan *Contemporáneos* (1928-1931) con una clara «postura apolítica, esteticista y europeizante» (Verani 11-5).

En Centroamérica, concretamente en Puerto Rico, se suceden una serie de ismos sin embargo de corta duración y escasa difusión. Sale a la luz “La Página de vanguardia” en el periódico *Democracia* (Verani 18). Puerto Rico publica el “Manifiesto postumista” (1921) en *Fantaseos* y meses más tarde *El imparcial* con un breve manifiesto. Vicente Palés Matos, publica el “Manifiesto





euforista” (1922). En Cuba, se da el “minorismo” y se publica la *revista de avance* (Mendoza 12-3 y 16).

En Nicaragua, José Coronel Urtecho publica “Oda a Rubén Darío” (1927), la revista *Criterio* (1929) y tres años después se crea la “Anti-Academia Nicaragüense”. También aparecen *El Correo*; las páginas, “rincón de vanguardia” (1931) y “vanguardia: cartucho literario” (1932-1933) (Verani 19).

Por su parte, en Guatemala «existen figuras de resonancia continental que publicaron obras relacionadas a las corrientes de vanguardia sin adherirse en su país a ningún *ismo* determinado», según Verani. Por ejemplo, Miguel Ángel Asturias publica, en Francia, la revista *Ensayos* (1920). De los otros países centroamericanos, se encuentran “voces aisladas”, por un lado; y El Salvador y Honduras marginados de las corrientes vanguardistas, por otro (Verani 24).

En Venezuela, la presencia de la vanguardia se dio a partir de 1928 con las revistas, *válvula* (1928) y *Elite* (1925-1932) promovida por Juan de Guruceaga. Mientras que José Antonio Ramos Sucre, Miguel Otero Silva, Arturo Uslar Pietri, llamados de la “generación del 28”, escribieron el manifiesto “Somos”. Por el contrario, en Colombia «las proyecciones del vanguardismo han alcanzado escaso desarrollo» (Verani 25). En 1925 se publica *Los Nuevos*.

En Ecuador, apareció la revista *Motocicleta: Índice de poesía vanguardista* a cargo de Hugo Mayo. En Bolivia y Paraguay, las vanguardias llegan después de la Guerra del Chaco (1932-1935), no obstante se dan brotes aislados que no dejaron mayor huella ya que «las tendencias estéticas no son asimiladas hasta la década de los cincuenta» (Verani 26-7).



En Perú, Alberto Hidalgo promueve *Panopla lírica* (1917); sin embargo, *Flechas* (1924) fue la primera revista que se declaró vanguardista. También se publica *Hangar-Rascacielos-Timonel-Trampolín* (1926-1927) –más tarde cambió el nombre a *Poliedro* (1926) –, *Hurra* (1927), *Guerrilla* (1927). No obstante, la revista que mayor trascendencia tuvo, fue *Amauta* (1926-1930) fundada por José Carlos Mariátegui (Verani 27-8).

El vanguardismo argentino se sitúa entre 1921-1927 y se publica la revista *Martín Fierro* (1919) –la primera edición– a cargo de Jorge Luis Borges. También sale a la luz *Los Raros: Revista de Orientación Futurista* liderada por Bartolomé Galíndez. Asimismo, se da lugar al “ultraísmo” con su «culto a la metáfora». Se publican las revistas *Proa* (1922-1923 y 1924-1926), *Nosotros* (1907-1934), *Inicial* (1923-1927), *Valoraciones* (1923-1928) y *Síntesis* (1927-1930) (Verani 39).

En Uruguay nace el “grupo nativista” quienes «cantan las peculiaridades autóctonas y telúricas de la nacionalidad con una expresión novedosa, acorde con el ultraísmo porteño». Se publican las revistas *Los Nuevos* (1919-1920), *La Cruz del Sur* (1924-1931), *La Pluma* (1927-1931) y *Cartel* (1929-1931), además de *Alfar* (1920-1954) fundada por Julián del Casal en La Coruña (Verani 47).

### **Vanguardia chilena**

Las vanguardias están en estrecha relación con el contexto histórico del que emergen. Sin embargo, Ana Pizarro llama la atención sobre la modernidad ya que «en América Latina la modernidad es otra: modernidad contrahecha, articulación de tiempos históricos diferentes de andadura dificultosa, es una modernidad periférica» (Pizarro 13). En consecuencia, enfatiza la investigadora

chilena que, su país en las primeras décadas del siglo XX, se encuentra atravesado por un sistema socio-cultural dual. Es decir, «el rezago cultural por un aparte y el desarrollo ostensivo de algunos sectores urbanos por otra» (Pizarro 22).



**Ilustración 1 Servicios de tranvías en la capital chilena década de 1920**

Entre los cambios, que se producen en América Latina, está el crecimiento urbano con la alteración de las tradicionales clases y capas sociales.

Las importaciones de los algunos países latinoamericanos –Brasil, Argentina, México, Perú, entre otros– son las que permiten el acceso a la modernidad. Para el caso de Chile, el salitre crea una serie de beneficios a las arcas del Fisco para dar lugar a una “modernización oligárquica”. Bernardo Subercaseaux explica que «por las calles de Santiago circulan automóviles, victorias o coches de posta, unos pocos coches americanos y los primeros vehículos de transporte con motor a gasolina (las famosas ‘taguas’ y



‘góndolas’). También carros de sangre y tranvías eléctricos» (Subercaseaux 35).

Sin embargo, la modernidad tiene dos caras. Por un lado, la idea de “progreso” –alumbrado, público, teléfonos, alcantarillados, tranvías, obras arquitectónicas–. Y, por otro,

el alcoholismo, la prostitución, la mortalidad infantil, el hacinamiento insalubre en conventillos y piezas fueron temas largamente discutidos e incluso documentados con cifras y estudios. En 1904, los periódicos consignaban que la tasa de mortalidad infantil en Chile se encontraba entre las más altas del mundo (Subercaseaux 298).

En el año de 1910, se celebró el Centenario de la Independencia de Chile y, es una fecha decisiva para las vanguardias chilenas. A partir de esta conmemoración se hace «una revisión de los esquemas vigentes en el plano ideológico, cultural, político y social, con el objetivo de superar modelos obsoletos y trascender barreras hasta entonces consideradas infranqueables» (Ferreiro 68-9).

En el año del Centenario se realiza la “Gran Exposición Internacional de Bellas Artes” en la cual participaron básicamente pintores extranjeros y desconocidos –Sorolla, Zuloaga, Romero de Torres–. La pintura que se exponía era la “académica y neoclásica francesa”. De este modo, Juan Francisco Gonzales y Alfredo Lobos no fueron aceptados «ya que no se ajustaban a la tradición académica europea» (Subercaseaux 158-9). Situación rechazada por los artistas e intelectuales ya que en definitiva el modernismo como corriente estética se estaba diluyendo. Es decir, «lo nuevo se va perfilando en conexión con las estéticas de vanguardia» (Subercaseaux 124).



En síntesis, Patricio Lizama propone tres momentos para entender la vanguardia chilena. En primer lugar, se encuentra la participación estudiantil de los universitarios que crearon el Centro de Estudiantes de Bellas Artes (1912) y la FECH (1915) –Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile– los cuales impulsaron diversos concursos y exposiciones. Además, se creó el grupo Diez con la publicación de una revista con el mismo nombre (1919-1917) y la *Revista de Artes y Letras* (1918). También se publicaron las revistas *Juventud* (1911-1912 y 1918-1921) y *Claridad* (1920-1925) las cuales manifestaron su repudio a las instituciones y políticas culturales del país (Lizama 947 b). Subercaseaux, por su parte, propone como periodo de las vanguardias chilenas entre 1910-1920 y la etapa final que va de 1935-1940 (Subercaseaux 428)

En general, los movimientos vanguardistas se caracterizan por la polaridad. Es decir, se propone la “vanguardia política” y la del “arte por el arte”; la “cosmopolita”; sin embargo, también la que se enraíza en Latinoamérica. De igual manera, Bernardo Subercaseaux propone, para los vanguardistas de Chile, dos categorías: la “vanguardia orgánica” –Vicente Huidobro, Pablo de Rokha, Pablo Neruda y Juan Emar– y la “vanguardia periférica” –Joaquín Edwards Bello, Alberto Rojas Jiménez y Salvador Reyes–. La diferencia entre la una y la otra, es que en la segunda no se constituye un «sujeto literario vanguardista» en el sentido profundo del término (Subercaseaux 147).

## Vanguardistas orgánicos

Vicente Huidobro (1893-1948) es considerado como el «primer poeta vanguardista de la lengua española»<sup>1</sup> y el precursor de los movimientos vanguardistas en Hispanoamérica. Además, es quien funda el “creacionismo” con su manifiesto “*Non Serviam*” (1914) en el cual busca «su propia verdad y crea su propio mundo» (Verani 33). En 1917 vive en Francia, lugar en donde formará parte de la vanguardia desde el momento mismo en el que llega. Así publica en *Nord-Sud* y funda *Creación/Création* (1921-1924). En 1931 publica *Altazor*.



**Ilustración 2 Gerardo Diego y Vicente Huidobro**

Se considera a Vicente Huidobro como un poeta de “dos mundos” ya que desplaza sin problemas entre la cultura chilena y la francesa.

La influencia de Huidobro es de vital importancia para las letras latinoamericanas ya que

<sup>1</sup> Memoria chilena, Biblioteca Nacional de Chile. *Vanguardias chilenas*. <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-7671.html>>. (18 Jul. 2013).



a pesar de no estar presente en el país, un nuevo estilo intelectual, un estilo iconoclasta, osado e irreverente, que termina con el provincianismo literario y que se trata de igual a igual con los autores europeos, un estilo en que la vanguardia estética se concibe así misma como vanguardia política y también viceversa (Subercaseaux 144).

Pablo Neruda (1904-1973), a diferencia de Vicente Huidobro, no busca crear una escuela estética. Neruda quiere incorporar a la poesía “impura” la totalidad de la vida. En 1926 se convierte en un poeta “vanguardista” con *Tentativa del hombre infinito* y “El habitante y su esperanza”. En Madrid, dirige la revista *Caballo verde para la poesía* que tiene un corte “surrealista” y «encuentra [...] la forma adecuada para representar su caótica percepción de la realidad, una cosmovisión identificada con lo informe, lo indeterminado, lo onírico, lo irracional y lo sensual, con el vitalismo desbordante y espontáneo» (Verani 38).

La vinculación de Neruda con la vanguardia se realiza a través de la revista *Dínamo*, dirigida por Pablo de Rokha, y experimenta un cambio profundo; «quedan atrás *Crepusculario* (1920-23) y *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1923-24), poesía de tono más bien melancólico, de versos dulces y nostálgicos que se inscriben claramente en la estética de renovación modernista» (Subercaseaux 147).

En 1918 Pablo De Rokha (1894-1968) se aleja del modernismo con el *Sátira*, «un poema afincado en la mirada social y en la libertad vanguardista» (Subercaseaux 145). En 1922 publica *Gemidos* y en 1925 *Dínamo* que si bien no sobrepasó los dos números fue una revista importante para la difusión del espíritu vanguardista. La revista tiene ilustraciones cubistas y una postura editorial “iconoclasta y polémica”.



## El grupo *La Mandrágora*

El surrealismo en Chile tiene una consecuencia específica, la creación del Grupo La Mandrágora. Fue fundado en 1938 por Braulio Arenas, Teófilo Cid, Enrique Gómez Correa y Jorge Cáceres.<sup>2</sup> Bernardo Subercaseaux explica que este grupo se caracteriza por propugnar

como Gerard de Nerval, el derramamiento del sueño y de la 'poesía negra' en la vida real. Es al otro lado de la barrera, en la zona del delirio y del sadismo, donde hay que estar. El poeta debe incendiar el cielo, para poder llegar a decir 'la historia de la poesía negra es la historia de mi vida' (Subercaseaux 199).



**Ilustración 3** *El a g c de la Mandrágora*, 1957

*La Mandrágora* fue una publicación exclusivamente estética y no política, con énfasis en la creatividad "prerracional" de ahí que sea una estética contestataria, de ahí que haya criticado a Huidobro, Neruda y a la Alianza de Intelectuales de Chile.

La Mandrágora aparece en un momento de agitación política –Frente Popular, la lucha antifascista, la concepción de lo nacional popular–. De esta

<sup>2</sup> Memoria chilena; Biblioteca nacional de Chile. *Vanguardias chilenas. Mandrágora*. <<http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=vanguardiasmandragora>>. (19 Jul. 2013).





forma, se presenta como una «especie de sociedad secreta del gusto esotérico» (Subercaseaux 200). En definitiva, el grupo de poetas y narradores de *La Mandrágora* querían romper el “naturalismo y mundonovismo” vigente en Chile.

En consecuencia, consideraron a Juan Emar con un “adelantado” ya que concebían su obra «como si [...] fuese una misteriosa posesión sobrecargada de innumerables sorpresas» (Íñigo 3). El grupo publica una revista homónima, sin embargo en ninguna de ellas se ofrece un manifiesto común, sino siempre uno por cada uno de los integrantes. Ya que «a fin de cuentas, la *Mandrágora*, como libertad profunda y negra, es siempre una planta personal, única e irrepetible» (Subercaseaux 200).

En síntesis, el grupo *La Mandrágora* se oponía al naturalismo, rechazaba los “objetos poéticos”, y tenía la voluntad de convertir todo lo real en objeto de la poesía para crear una “suprarrealidad”. De este modo, experimentaba con lo visionario, onírico, inconsciente y mítico como una estrecha vinculación y tributo a la mandrágora como planta.

## **1.1 Juan Emar: Biografía**

### **Metamorfosis literaria**

Álvaro Yáñez Bianchi (1893-1964) fue un pintor, escritor y crítico de arte chileno, lideró los cambios que se dieron en la plástica en la década del veinte en su país. Perteneció a una familia burguesa. Su padre Eliodoro Yáñez fue el dueño del periódico *La Nación*, importante lugar para manifestar sus ideas sobre el arte y la cultura.



A la edad de 17 años, en 1910, viajó por primera vez a París. Regresó a Francia en 1912, y más tarde en 1919 para trabajar en la Embajada Chilena como primer secretario. Hizo sus estudios en la academia *La Grande Chaumière*. También viajó por Inglaterra, España, Italia; sin embargo, su mayor interés siempre fue Francia, lugar en el cual sufrió su primera metamorfosis al ser llamado “Pilo Yáñez”. Patricio Lizama, quien enfatiza sobre esa “voluntad de cambio” del escritor, nos dice al respecto:

su interés principal radicaba en los encuentros y charlas con artistas e intelectuales en los talleres, cafés y cabarets de Montparnasse. Allí conoció a Picasso, Derain, Miró, Éluard, Gris, Huidobro, Vallejo, y consolidó su amistad con los pintores chilenos como Moni, Vargas Rosas, Petit, quienes fueron a París motivados por la enseñanza y los viajes a Europa del maestro Juan Francisco González. [...] La estadía parisina de Álvaro se extendió hasta 1923, periodo en el que Pilo Yáñez, como le dicen sus amigos, encontró el rumbo en la construcción de su utopía y se desata definitivamente *su antigua ambición de ser otro* (Lizama 948 b).

Esta “voluntad de cambio”, de metamorfosis fue planteada por Apollinaire que siente:

una especie de espíritu subterráneo [que] va a inducir al hombre a experimentar hasta el límite las posibilidades de metamorfosis de yo, su plasticidad. Pasando por alto las resistencias de la razón y de la costumbre, las consignas heredadas, violentando los instintos, forzando la imaginación a lanzarse a lo desconocido, fuera de todo camino trazado (Raymond 188).

Sin embargo, el mayor vuelco de nominación metafórica se da cuando, decide firmar como Jean Emar, palabra que tiene como origen en “*J'en ai marre*” que significa “estoy harto”, “estoy hasta la coronilla” o “ya no puedo más”. Emar utiliza este seudónimo para firmar sus “Notas de arte” en el periódico *La Nación*. Sus “Notas...” «fueron el semillero donde se dieron a conocer las certezas y los desafíos de lo que estaba recién formándose en el arte y el pensamiento contemporáneos» (Brodsky párr. 2 c).



**Ilustración 4 Juan Emar**

Juan Emar es un “escritor excéntrico” que paradójicamente estuvo al centro de su posición de clase y al margen de su condición de artista.

Finalmente, cambia su nombre una vez más por Juan Emar, nominación que utilizará para autopublicar sus libros. Alejandro Canseco explica que Jean Emar se transforma en Juan Emar porque cree que «ha llegado el momento de poner su pluma y su arte al servicio de su idioma y de su patria» (Canseco 29 a). Intento “fallido” ya que, como veremos, después de la publicación de *Diez*, Emar ingresa al “silencio” crítico y editorial.

Emar regresa a Chile en 1923 y encuentra una sociedad «en la que imperaba una corriente conservadora» (Covarrubias párr. 70). La plástica estaba guiada por una concepción mimética y academicista con paisajes y escenas costumbristas. Sin embargo, a través de sus “Notas de arte” enseña y divulga cuáles son las ideas de arte que tienen, en ese momento, en Europa.

En 1925, regresa a París y crea la oficina del periódico “La Nación” —en el mes de enero—. Cuando Emar llegó a esta ciudad, se hizo cargo de la oficina



y comenzó a mandar material para publicar “Notas de París” (enero a junio de 1926) y luego “La Nación en París”.

En esas revistas, Emar y sus colaboradores tratan de revertir la visión retrógrada del campo cultural chileno, difundiendo las nuevas propuestas del arte vanguardista. La intolerancia emariana frente a ese campo, se basa en la personal concepción que tiene del artista. Para Emar: ‘el artista puede vincularse con los mundos superiores, entrever el orden que los articula y transformarse en un ‘portavoz’ que los revela: el arte deviene así su representación y símbolo’. Desde esta visión, el arte mimético y figurativo resulta un absurdo, pues no sólo se encuentra constreñido por la localidad del artista, sino también por su falta de pensamiento propio y por la superficialidad del mundo cotidiano (Lizama 222-3 c)

Las “Notas de París” aparecieron de forma discontinuada y alcanzaron hasta el número cuatro. Y, estaban dotadas de tres objetivos editoriales: «la vida cultura francesa, la promoción de Chile en Francia y los problemas artísticos chilenos vistos desde Europa». En definitiva lo que Emar buscaba era convertirla en «un foco de irradiación cultural”. Mientras que “La Nación en París», de aparición semanal, se ocupaba del arte contemporáneo. Los articulistas «buscaban informar, explicar, indicar tendencias y problemas del arte nuevo» (Lizama 200-1 c).

Jean Emar como artista busca los espacios y los medios para hacer escuchar su voz y concepción del arte. Los viajes a Francia son los vínculos del escritor al mundo de las vanguardias, además escapa de ese Santiago atravesado por el criollismo y realismo. Sin embargo, no deja de mantener los lazos con su país, pues siente la necesidad de instruirlo a través de su escritura cuya máxima expresión son “Las Notas de Arte”.

## **1.2 Jean Emar y las “Notas de Arte”**

Jean Emar, publica las “Notas de arte” desde 1923 hasta 1925 en el periódico de Santiago, *La Nación*. Las “Notas...” tiene una presentación

“multimedial”, es decir se encuentran «dibujos, juegos tipográficos, diversos estilos y géneros textuales» para instalar un discurso vanguardista en Chile (Bongers párr.3). Estos textos tenían una “función didáctica” que pretendía difundir y explicar a un público no instruido en el arte radicalmente distinto a lo conocido como el fauvismo, el cubismo, el futurismo, el expresionismo, el dadaísmo y el surrealismo.



**Ilustración 5 "Notas de arte", *La Nación*, Jean Emar**

En diciembre de 1923, un grupo de intelectuales se organiza y aparece la página “Notas de arte”, en el periódico *La Nación*, como estrategia de los partidarios de la vanguardia. La mayor particularidad de la página fue la intensa difusión gráfica –fotograbados y reproducciones a tres colores– de los artistas identificados con la renovación pictórica. Además, tenía un suplemento literario en el cual se publicaba una narración.

En síntesis, el interés de Emar era

que sus lectores apreciaran que el arte nuevo, a pesar de su extraña fisonomía, era producto de un proceso pictórico coherente. Entendida la génesis del arte nuevo, Emar pensaba que el público tal vez podría juzgar y ‘acaso perder el temor de esas fieras incoherentes de la plástica moderna y



descubrir ‘todo un nuevo aspecto y hasta un nuevo sentido de la naturaleza’ (Lizama 168-9 b).

Sin embargo, las “Notas de arte” tienen, también, una consecuencia “práctica”. Más allá de la información que recibe el lector “común” a través de los artículos. Los cuales son «un aporte imprescindible a la refiguración de la escena cultural y artística en el Chile de esos años que finalmente desemboca en el cierre de la Escuela de Bellas Artes y su integración como Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile en 1929” (Bongers párr. 4). También dan lugar a la formación del Grupo *Montparnasse*.

### **El Grupo *Montparnasse***

El Grupo *Montparnasse* se crea a partir de las ideas difundidas en las “Notas de arte” del periódico *La Nación*. Los pintores Manuel y Julio Ortiz de Zarate, Luis Vargas Rosas, Henriette Petit y José Perotti, con el respaldo de *La Nación* y de Emar, organizaron la primera exposición vanguardista en octubre de 1923. La base de dicha exposición es el cubismo, la propuesta de Cézanne y la cromática de los *fauves*.

*Montparnasse* originó dos tipos de ruptura, una al interior de la pintura con la vanguardia; y otra, a nivel académico pues se presentaba como un «un grupo autónomo, no oficial, que era autosuficiente en todos los planos» (Lizama 950 b). El arte tradicional en Chile estaba regido por la Escuela de Bellas Artes, los Consejos, sin embargo, a partir de este grupo son relegados.

Escritores, pintores y músicos que formaron parte del grupo “renovaron” la pintura académica o la música de concierto. A todo esto hay que agregar que se unieron “otros grupos” para la difusión y legitimación de las nuevas

tendencias. Fue de vital importancia el papel de *El Centro de Estudiantes de Bellas Artes* (1912) y la *Sociedad Artística Femenina* (1914) (Subercaseaux 156).



**Ilustración 6 Luis Vargas Rosas y Henriette Petit, París, 1927**

Por la “ansiedad de lo nuevo” y el “espíritu libre” los jóvenes del grupo *Montparnasse* viven la experiencia parisina de la forma en que lo hicieron.

Además el arte dejó de ser profesión de las familias burguesas. Los nuevos artistas o bien descenden de las “capas medias de la sociedad” –Pedro Lira, Orrego Luco, Correa y Pedro Subercaseaux– o de los sectores en ascenso –Pedro Luna, Alfredo Lobos, Ulises Vázquez, Exequiel Plaza, Abelardo Bustamante, Camilo Mori, Luis Vargas Rosas, José Perotti y Julio Ortiz de Zárate–. En este sentido, no solo se da una ruptura a nivel artístico sino a nivel socio-cultural ya que se desestabiliza lo tradicional.



## La obra literaria emariana

Entre su obras encontramos *Cavilaciones* (inédita), *Miltín* 1934, *Un Año* y *Ayer* publicadas en 1935, y *Diez* en 1937.<sup>3</sup> La obra emariana, no fue entendida en su época, “desconcertó” tanto a críticos como a historiadores de la literatura chilena. Sus textos contienen elementos de la metafísica ocultista, Cubismo, Futurismo y Creacionismo; razón por la cual «se dio una distancia estética que creó una frustración en los lectores» (Rubio párr. 11 f). Solamente a partir de las décadas del setenta y ochenta se comenzó su revalorización.<sup>4</sup> De ahí que, por ejemplo, recién en 1996 se haya publicado por primera vez *Umbral* su última novela de cinco tomos.

En síntesis, Juan Emar a finales de la década del cuarenta publica cuatro de sus obras. Después de la divulgación de *Diez* se va al campo y escribe *Umbral*, más de cinco mil páginas, ¿cómo entender esta extensa producción? Braulio Arenas explica:

Si entendemos bien sus explicaciones (aparte de las que nos suministró personalmente), él escribía un largo período de intención novelesca, ocupando unos 30 centímetros de papel, y en seguida lo cortaba en trozos, cinco, seis, o siete trozos (según la cantidad de puntos apartes que contuviera el relato en cuestión)...En seguida, a continuación de cada uno de estos trozos, el autor procedía a escribir un nuevo texto, nacido éste de la sugestión que le procurara el fragmento cortado. Después reunía el total en una larga tira de papel, no ya de 30 centímetros, sino de un metro o de mucho más, encajando los nuevos textos tras los que le habían dado origen (párr. 8-10).

La obra de Juan Emar, a pesar del desconcierto y silencio, ha permitido una serie de lecturas. Por otro lado, si bien se dio una “distancia estética”, también hubo un acercamiento en la misma época de la producción. Por

<sup>3</sup> Memoria chilena. Biblioteca nacional de Chile. *El transgresor silenciado*. <[http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?idut=juanemar\(1893-1964\)](http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?idut=juanemar(1893-1964))>. (1 Abr. 2013).

<sup>4</sup> Véase <<http://www.letras.s5.com/archivoemar.htm>> en donde se recogen varios artículos sobre la obra de Juan Emar. Documentos aparecidos en revistas y periódicos desde 1971 hasta 2012.





ejemplo, los cuentos “El Unicornio” y “Pibesa” que pertenecen al libro *Diez* formaron parte de la *Antología del verdadero cuento chileno* (1938).

Ahora bien, ¿cuál es la importancia de esta antología? En primer lugar, el título es bastante sugerente y provocador al hablar del “verdadero cuento chileno” lo que incluiría a sus cuentos dentro de un canon. Por otro lado, si bien Miguel Serrano, quien realiza el prólogo del libro, no propone una lectura interpretativa sobre los textos; sí, nos invita a pensar en otra problemática: la situación del escritor en la primera mitad del siglo XX en Chile.

Serrano afirma que «el artista de nuestra generación –y en general– vive una vida de perro negro, en desconsideración, en vejaciones económicas y espirituales, en Santiago de Chile» (Serrano 11). Recuérdese ese largo *silencio* –como voz o presencia pública– de Juan Emar cuando escribió *Umbral*. Después de *Diez*, Juan Emar desaparece del campo artístico y cultural chileno, y recibe una serie de “vejaciones espirituales” a nivel de lecturas y críticas que se traducen en silencio.

\*\*\*



\*\*\*

### **Resumen**

Las vanguardias son movimientos de ruptura y renovación de acuerdo con el contexto económico, político y social de las primeras décadas del siglo XX. En los manifiestos y proclamas se sentaron las bases de cada una de las propuestas estéticas. En Chile, caracterizados por una modernidad de dos caras, la vanguardia irrumpe como una protesta política, cultural y social. En este escenario, el trabajo de difusión de Emar es de vital importancia. El chileno es un escritor excepcional que no solo apuesta por la vanguardia, como rechazo al realismo y criollismo, sino que también la difunde.



## 2. El ser y la existencia

El hombre es ante todo un proyecto que se vive subjetivamente, en lugar de ser un musgo, una podredumbre o una coliflor; nada existe previamente a este proyecto; nada hay en el cielo inteligible, y el hombre será ante todo lo que habrá proyectado ser.

(Jean-Paul Sartre, *El existencialismo es un humanismo*)

### Único narrador y personaje

Mi propuesta se basa en que la lectura total de *Diez* ofrece una visión sobre la reedificación de “un” ser. Para ello es importante establecer, en base al texto, y como lo demostraré, un “único narrador y personaje”. Por un lado, los diez cuentos están narrados en primera persona. Núñez explica la presencia del yo que «a pesar de una sistemática dislocación del lugar tradicional del sujeto, la vanguardia no deja de tener al yo como protagonista principal». De este modo, «puede reconocerse una suerte de superabundancia del yo en la literatura de vanguardia» (Núñez 46).

Por otro, tanto personajes como narrador reaparecen a lo largo de los diez cuentos. De este modo, cada narración constituye “una etapa” de reedificación de este nuevo ser propuesto por Juan Emar. De ahí que en cada historia se germine poco a poco su cuerpo, el tiempo y el espacio. En este sentido, podría pensarse en ser fragmentario, sin embargo, el ser reedifica en su totalidad, ya el mismo Emar establece *Diez* como una “totalidad”, al numerar los cuentos y al finalizarlos con “Un vicio” en el cual se ocupa de todo el Universo.



En síntesis, Juan Emar como narrador y personaje aparece en “El pájaro verde” y “El Unicornio”. Además, hay personajes que asoman en varios cuentos, así “Pibesa” también es nombrada en “El vicio del alcohol” y su taconcito rojo en “El Unicornio”. Desiderio Longotoma pierde la personalidad en “El Unicornio”, y vuelve a aparecer en “El fundo de La Cantera” y “El perro amaestrado”. Finalmente, Julián Oca muere en “El fundo de La Cantera”, y cuando el personaje principal de “El Unicornio” va al cementerio, coloca su cruz sobre la tumba de Julián.

### **“El hombre nuevo” de la vanguardia**

La vanguardia que tanto apostaba por lo nuevo, a nivel de originalidad estética, también promulgó esta idea en un sentido ontológico. Vicente Huidobro, en 1938, escribe: «América está llamada a crear un hombre distinto, un hombre que comprenda que la aventura nacional ha roto sus límites estrechos y va a convertirse en la aventura terrestre» (cit. por Subercaseaux 139). En este mismo sentido, Juan Emar que cuestionaba las concepciones del arte de la época también se propone crear un “hombre distinto”.

Huidobro también propuso la idea del poeta como “pequeño Dios” ya que «creador es el hombre que el artista reivindica, porque de este modo cree ocupar el lugar dejado por la ausencia de los dioses» (Blanchot 194). Emar coincide con esta propuesta. Así, Emar como narrador y artista está consciente de proceso creativo o reedificador del arte.

Ahora bien, sin embargo, entre la propuesta de Emar y Huidobro, hay una diferencia específica. Para los dos chilenos, América necesita un hombre nuevo con todas las implicaciones que esto supone. Sin embargo, en Emar, la



creación se traduce en una “reedificación” del ser. Es decir, el nuevo ser va a experimentar una serie de circunstancias en relación a su cuerpo, tiempo y espacio, las cuales tienen como consecuencia un “ser renovado”. Es decir, no surge de la nada sino a partir de un cambio.

### ***Diez*: proceso de reedificación**

El libro de cuentos *Diez* está conformado como su nombre lo indica por diez relatos, divididos en cuatro partes: “Cuatro animales”, “Tres mujeres”, “Dos lugares” y “Un vicio”, orden que muestra la tétrada pitagórica “invertida” ( $1+2+3+4=10$ ). Lo numérico, como claro está, se relaciona con la exactitud y la totalidad; es decir, unidades que, como propone Ángel Rama, configuran *un sistema* dentro la obra como libro y de la obra como producción (Rama 6).

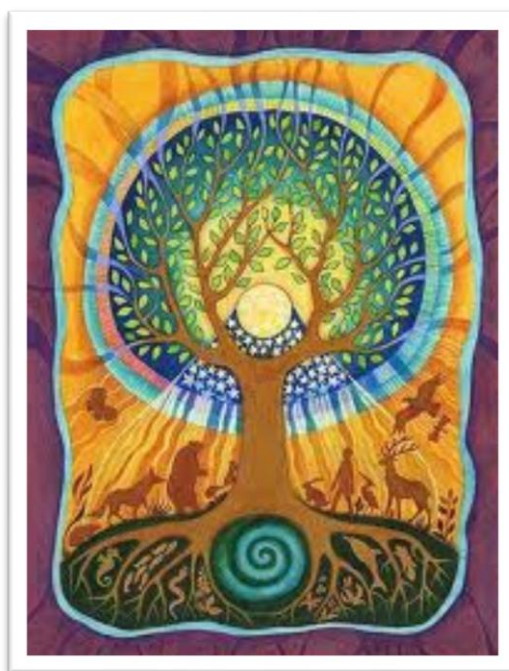
Creo que el hilo conductor de estos cuentos es la vida ya que «el fin de las artes puede ser definido así: reconstruir el universo según las mismas leyes que lo rigen» (Rubio 13 b). El texto se presenta como un tejido “orgánico” conformado por “células-cuentos”. Para este proceso vital, por un lado, tomo en cuenta tres categorías: cuerpo, tiempo y espacio que, como veremos, son las que permiten la renovación. Y, por otro lado, cuerpo, tiempo y espacio son visibles y de significación múltiple justamente porque este nuevo ser está dotado de un pensamiento y una hipersensibilidad.

Al respecto Alejandro Canseco señala que «la obra literaria de Juan Emar se teje como una tela de araña sobre su propia existencia, dando origen a un proceso *histórico-generativo*<sup>5</sup> peculiar en el mundo de las letras hispanoamericanas» (Canseco 19 b). Asimismo, Cecilia Rubio propone una

---

<sup>5</sup> El subrayado es mío.

“teoría emariana del equilibrio” y la creación de vida a través de la producción literaria; y explica que, “Emar crea una obra narrativa como si ésta fuera una figura geométrica, es decir un trazado de signos (cifras), líneas rectas y curvas, que funcionan como un artefacto o máquina de equilibrio, que a su vez es un complejo sistema energético vital que compite con el universo creado (Rubio 104 d). En este sentido, la obra de Juan Emar puede ser entendida como *fuentes de vida*.



**Ilustración 7 Árbol de la Vida<sup>6</sup>**

Entramos a lo esencial del arte, a una cuestión básica, a una cuestión de principio: el artista debe repetir las visiones de la vida o el artista debe volver a crear la vida. O victrola o creador (“Con Vicente Huidobro”, Jean Emar).

## La imposibilidad de un origen

La imposibilidad de un origen me permite sostener la idea, expuesta más arriba, en torno a la reedificación del ser, en la obra emariana, como

<sup>6</sup> Para los paratextos de las imágenes 7, 8, 9, 10, 12, 14, 15, 16, 18, 19, 21, 22, utilizaré “Las Notas de Arte” de Jean Emar recopiladas por Patricio Lizama A., en su trabajo *Jean Emar. Escritos de arte (1923-1925)*. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1992.



reedificación. En este sentido, no es un ser que se crea de la nada, sino un ser que cambia con el transcurrir de las narraciones/experimentaciones. Los personajes, historias y objetos emarianos no poseen un origen claro. En “El pájaro verde”<sup>7</sup>, el primero de los diez relatos, el narrador afirma: «Así deberíamos llamar este triste relato. Recurriremos a su origen, *si es que hay algo en esta vida que tenga origen*»<sup>8</sup>. Así mismo, sobre el origen de “Chuchezuma”<sup>9</sup> se lee:

dice ella que desciende directamente de Moctezuma ¿Verdad o no? Tal vez le gusta jugar con la igualdad de las dos últimas sílabas. Le decimos todos: -Pelo castaño claro, tez blanca, ojos verdes. No mientas, ella sonríe y responde: -A lo largo de mi linaje han venido a salpicar sobre él muchos hombres rubios del norte, a salpicar sobre la larga, larga hilera de madres color aceituna y ojos de noches cálidas. Hasta que nací yo (112).

Esta “falta de origen” no debe confundirse con una imprecisión en la narración de las historias; ya que estas se caracterizan por la presencia de fechas, horas, listas, clasificaciones. La imposibilidad de un origen responde a dos situaciones concretas. Por un lado, a la propuesta de Cecilia Rubio, es decir a la presencia de un “realismo de corte paródico” (Rubio párr. 2 e) ya que las fechas de nacimiento o muerte realmente no interesan. Y por otro, y como consecuencia de lo anterior, los sujetos realmente importan en el “momento concreto” de la experiencia o de la narración de los hechos, mas no su origen.

---

<sup>7</sup> “El pájaro verde” ha sido considerado por la crítica literaria como un “manifiesto vanguardista” (Traverso párr. 1).

<sup>8</sup> A lo largo de este trabajo utilizaré la edición: Juan Emar. *Diez*. Santiago: Tajamar Editores. 2006, 13. De aquí en adelante para no abundar en citas, escribiré el nombre del cuento y el número de página.

El subrayado es mío.

<sup>9</sup> Natalia García Céspedes sobre su nombre explica: “Chuchezuma nos remite instantáneamente a la expresión chilena ‘chucha de su madre’. El que aparezca apocopada, sin embargo, la liga más con una exclamación de asombro que con un insulto dirigido” (García párr. 38).



## **Los límites y las líneas de la vida**

El narrador emariano duda sobre el origen de las cosas, no importa de dónde viene sino para qué y el porqué. Ya que «el principio es el lugar literario por excelencia porque el mundo de afuera es continuo por definición, no tiene límites visibles» (Calvino 126). Los límites en el texto emariano se marcarán por una serie de circunstancias. Si bien se presenta un universo vasto, las líneas, que permiten límites, son parte de la reedificación.

Cecilia Rubio, ha estudiado la presencia de las líneas en la obra emariana. Para la estudiosa chilena, estas forman parte de la teoría del equilibrio y del sistema constructivo (Rubio 9 c). Las líneas crean un espacio, un “escenario” que se cierra y le permite la experimentación y renovación del ser. En “Maldito gato”, el personaje reflexiona sobre el triángulo que se forma con las líneas entre él, el gato y la pulga: «Por lo tanto ya estamos unidos, conectados los tres, yo, el gato y la pulga, y formamos un ángulo. Estas son las líneas por donde pasan nuestras vidas» (51).

Líneas que no solo delimitan un espacio de experimentación, sino que son parte de la esencia del personaje. En “El perro amaestrado”, el narrador explica: «Cada transeúnte iba dejando tras de sí un hilo a veces como el humor plateado de la babosa, a veces como el bramante fino de la araña que se desprende» (76). Las líneas son quizá la escritura de la vida de cada personaje, ese testimonio que cada uno deja tras de sí mismo.

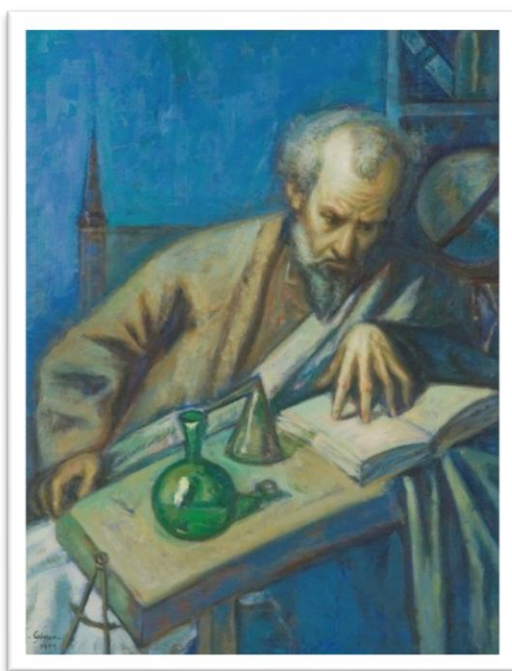
## **La experimentación**

En la obra emariana, la experimentación es parte vital del nuevo ser. Recuérdese que también es uno de los postulados de la vanguardia. Tanto el



campo como la ciudad se presentan como un “laboratorio” o lugares de prueba para el protagonista. Las experiencias se presentan como casi mística. Para el personaje, no existe una distinción en las posibilidades de la experiencia rural o urbana. Al respecto, María José Ramos explica que

la dimensión rural es un factor significativo de la literatura de vanguardia que se produce en Chile, en la que este ambiente se percibe ‘no ya como espectáculo, sino como forma de vida arcaica (Mistral), como soplo de energía material irreconocible en la ciudad (De Rokha) y zona de descubrimiento de lo elemental (Neruda)’ (Ramos 92).



**Ilustración 8 *Ars secreta***

Juan Emar es como un alquimista quien experimenta con la narración, el arte en general. Y él mismo lo dice: “-Sí, puedo asegurárselo. Yo he hecho mil experiencias” (Jean Emar, “Con el pintor Carlos Isamitt”).

Para Emar el campo es la vida que bulle lo que le permite comunicarse con el universo entero. En “El perro amaestrado”, “avanzaba yo hacia el cerro que hay en el centro de esta ciudad. Eran las ocho de la noche. Pasaban muchos transeúntes, muchos coches autobuses y tranvías. Brillaban faroles y



letreros luminosos. *Aquello mareaba*<sup>10</sup> (78). La ciudad lo marea, mientras que el campo le ofrece experiencias inimaginables.

En “Maldito gato”, “juega” con las temperaturas y los olores. Además, cuando el protagonista llega a la cueva y encuentra al gato y a la pulga, este se ve insertado en el equilibrio del universo.

Pero hasta aquella mañana las tres, por aquí, por allí, por acá, no habían logrado más que resbalar sin penetrar por el cosmos; resbalar la una hasta incorporarse en su resbalar frenético al dulce gato que roncaba una noche junto a un brasero; la otra, a la pulga que saltó de los maderos carcomidos a la cabeza del gato; la tercera a mí ¡sí señores! (53).

La experimentación ha sido vista como parte de un ritual iniciático. Cecilia Rubio propone «en el nivel de la historia, los cuentos de *Diez* presentan distintas experimentaciones de vías posibles de acceso a una vivencia espiritual» (Rubio 152 a). Sin embargo, creo que esta experimentación es parte de la vivencia del ser como “elemento activo del universo”. Yenny Ariz Castillo critica esta condición, pues afirma que no actúa como persona en la narración (Ariz Castillo párr. 11). Sin embargo, lo que más interesa, es la condición de poder experimentar, e incluso al estado, como proceso de transición, de pasar de sujeto a objeto. Por otro lado, recordemos que en este momento se equilibra el cosmos emariano.

## La búsqueda

La búsqueda forma parte de la propuesta de las vanguardias. Oliverio Girondo explica que la “anarquía” observada por las tendencias artísticas conservadoras, en la vanguardia, se debe a que esta da lugar a la «desacralización del arte como institución y por su búsqueda de una solución

---

<sup>10</sup> El subrayado es mío.



que concilie vida y proyecto estético, sin subordinar ningunos de esos elementos entre sí» (cit. por Zepeda 141).

El personaje emariano siempre está en búsqueda de algo. Ahora bien ¿qué busca y porqué? En algunas ocasiones se produce la “pérdida” del objeto. En “El unicornio”, Desiderio Longotoma «el hombre más distraído de esta ciudad», como lo llama el narrador, ha perdido su personalidad, en consecuencia envía un anuncio al periódico que dice:

Ayer entre las 4 y 5 de la tarde, en el sector comprendido al N por la calle de los Perales, al S por Tajamar, al E por la calle del Rey y al O por la del Macetero Blanco, perdí mis mejores ideas y mis más puras intenciones, es decir, mi personalidad de hombre. Daré magnífica gratificación a quien la encuentre y la traiga a mi domicilio, Calle de la Nevada, 101 (80).

Mientras que, en el “Hotel Mac Quice”, primero, desaparece la mujer del personaje, estableciéndose un “juego absurdo” de aparición y desaparición; y después, el hombre que lleva al personaje una y otra vez al mismo lugar. Sin embargo, cabe señalar que antes de este acontecimiento, el personaje había regresado al hotel por una serie de objetos que “olvidaron” él y su mujer.

Sobre este fondo y ribeteada por el verde brillante, apareció y se encuadró mi mujer. Al verme, agitó un pañuelo de violetas frías. Yo contesté con una mano de pergamino añejo. Subí. Visité, una tras otra, las catorce piezas del hotel [...] Nadie. Salvo en una pieza un anciano envuelto en una bata terrosa [...] Nadie más. Nada de mi mujer. Bajé. Encuadrada en su ventana, agitó sus violetas frías. Subí. Nadie. Bajé. Siempre sus violetas frías. Partí en busca del hombre. Estoy en busca de él. Sigo, sigo en su busca (156).

En este momento, vale señalar lo que explica Michel Certeau, «el que sube allá arriba sale de la masa [...] Su elevación lo transforma en mirón, lo pone a distancia. Transforma en un texto que se tiene delante de sí, bajo los ojos» (104). La ubicación, a una mayor altura, del personaje le permite tener una visión panorámica por lo tanto, disponer de una lente, como un “gran ojo”, para buscar el objeto o sujeto perdido.



El sujeto perdido, es una constante en esta búsqueda. Las mujeres a lo largo de los cuentos, en un momento determinado, desaparecen. Sin embargo, antes de hacerlo, y después del contacto físico, erótico con el personaje, de anuncian su partida. En “Pibesa”, antes de desaparecer, se pierde en la cordillera: « ¡Pibesa! ¡Pibesa! ¡Valor! ¡Estamos a salvo! Aguardé temblando. Nada. Nadie. Silencio. De pronto apareció Pibesa en la esquina del zaguán» (137-8). Yenny Ariz Castillo explica que «los experimentos del narrador implican una búsqueda, que conlleva singular relación con los espacios» (párr. 46).

En otras ocasiones, la búsqueda está motivada por un deseo oculto, “congelar”, “detener el tiempo”. Desiderio Longotoma le “instruye” al personaje sobre el unicornio que «no se domestica [y] cuando divisa al hombre se volatiliza todo él, salvo su cuerno que cae a la tierra y queda recto sobre ella. Luego echa flores dentadas y frutos encarnados. [...] Sus frutos mezclados con leche, son el más violento veneno para las muchachas en flor» (82).

Daniel Rojas asevera que la búsqueda en el texto emariano produce un “goce estético” y agrega: «el poder superar el plano evidente de lo enunciado y sus incoherencias, imbuyéndonos en las dimensiones del diseño, los niveles de enunciación del discurso y su conjunción ambigua de probabilidades» (párr. 9). Los personajes emarianos salen tras algo, quieren que el mundo les sorprenda. Emar, busca, el arte liberado del criollismo y realismo, quiere también sorprenderse del mundo.

Finalmente, ¿qué sentido tiene la búsqueda? ¿Son, necesariamente, personajes escindidos los que están en búsqueda de algo? La búsqueda les



otorga un móvil a su vida. Son personajes ansiosos de encontrar conocimientos, personas, objetos y seres extraordinarios. La búsqueda es parte de su cotidianeidad ya que están conscientes de la vastedad del universo.

### **La angustia y el hastío existencial**

Vale recordar que el nombre de Jean Emar proviene de la expresión “*J’en ai marre*” que significa «‘estoy harto’, o ‘no quiero más’, o ‘me tienen podrido’».

Pablo Brodsky, hace un recorrido sobre las diferentes interpretaciones que han hecho los críticos y, señala:

Para Braulio Arenas, Juan Emar no estaba aburrido del mundo sino en el mundo, y sólo buscaba matar el tiempo. Para Eduardo Anguita se trataba de un intenso extrañamiento reconocido como una ‘manifestación del desdoblamiento propio del espíritu, que viviendo en este mundo, no es de este mundo y registra, con impávido rostro, el movimiento de la vida’. Y, por último, la investigadora Soledad Traverso plantea que ‘el origen del hastío en Emar es justamente vivir en un mundo basado en la falsedad, en el cual no puede creer y que rechaza y, del cual, sin embargo, no puede escapar. Entonces, hastío y aburrimiento, desdoblamiento o rechazo estarían en la base del cambio de nombre (Brodsky párr. 3 b).

Brodsky, por su parte, propone que el nombre proviene del «exhaustivo examen de conciencia que Emar realizó durante sus años en París [...] Emar utilizó las páginas de las Notas de Arte para denunciar ‘el aburrimiento permanente’ en el que vivían los chilenos» (Brodsky párr. 3 c). Efectivamente. Jean Emar, en “Con Huidobro”, se angustia y hastía por el estatismo de la vida cultural en Chile ya que “los artistas están encantados de este simpático rol de victrolas o de puzzles para el aburrimiento diario” (Lizama 137 a). Julia Manzano explica que:

el hastío metafísico abarca las dimensiones de la inmortalidad y su origen es la falta de afanes, el inmovilismo y la quietud. Pero no aquella con la que especulaban los místicos de todas las religiones, que conduce al espíritu a



la serenidad, sino que el *spleen* alude a un estado del espíritu más próximo a lo que los existencialistas llamarán, más tarde, náusea o angustia vital (Manzano 112).

Ahora bien, en el personaje emariano también existe este aburrimiento en el mundo. En “El fundo de La Cantera”, siente el «comienzo de putrefacción anímica» (159). Mientras que en “Maldito gato”:

Y entonces, inevitablemente desprendido de mis suelos y atmósfera, se me filtraba una angustia desesperada, un arrepentimiento agudo, una falta imperdonable. ¡Todo lo que no terminé, todo lo que quedó abierto sin cicatrizar, como una herida chorreando sangre! Cada asunto, cada asuntillo, por íntimo que fuese, que hubiera quedado sin redondearle su objetivo propio, sabía – mientras iba por las calles a codazos– que me aparecería –al estar ya arriba suspendido por la grúa– como un punto de descomposición, como un úlcera – tan pequeñita como se quiera– que a más de alguno molestaría, mortificaría, tal vez torciéndole su destino sin antes haber finiquitado, cauterizados esos focos de miasmas dejados por mí (57).

De esta forma, la angustia, que en un momento determinado podría traducirse como culpa, radica en la no concreción de los actos. El personaje necesita que algo suceda en su vida. Su deseo vital es formar parte del cosmos, que sus actos permitan la armonía y el equilibrio, ya que, efectivamente, Juan Emar «no estaba aburrido del mundo sino en el mundo», a decir de Braulio Arenas.

El hastío y la angustia provienen de ese “estar harto” de que no suceda nada. En “Chuchezuma”, cuando llega a la casa de Luis Vargas Rosas, «su luz me indica la presencia del amigo, es decir, salvar la noche, su sombra, su ausencia, es decir, arrastrarse por las calles con la vaga esperanza de que algo suceda» (111). En síntesis, «si el narrador logra ‘salvar la noche’, se moverá en el territorio de lo conocido: la amistad, la conversación, el arte, el licor; pero **si** por el contrario se enfrenta solo a la noche, se entregará a las fuerzas de lo desconocido» (Castillo párr. 25).



**Ilustración 9 Juan Emar**

Esto ha traído como consecuencia, tener en nuestra capital, uno de los museos más insulsos del mundo, museo que aburre a los profanos y descorazona a los artistas. Salvo contadas excepciones, las obras que en se han acumulado se deben a los gustos 'personales' del señor A, o del señor B, señores inexistentes en el arte y en la cultura y que se dedicaban a pontificar en plástica sólo para matar las largas horas de hastío de que es pródiga esta soñolienta ciudad de Santiago (Jean Emar, "Excelencia").

De ahí que sea un narrador/personaje "juguetón". En "El perro amaestrado" como todo «transeúnte es un absurdo», Desiderio Longotoma, Baldomero Lonquimay y el personaje deciden que Piticuti los muerda ya que « ¡Amigos!, hay que vengar tal absurdo» (74). Y el absurdo para Juan Emar está en las calles que recorre, con una arquitectura "aburrida", con transeúntes ciegos a esta situación. Además, el absurdo se manifiesta en arte realista que impera en la época.



## 2.1. La conciencia y el devenir del ser

### La conciencia como texto

El personaje emariano está en continuo cuestionamiento de la realidad que lo rodea. De ahí que se haya propuesto que el narrador emariano está caracterizado por las “cavilaciones” (Rubio 61 b). En consecuencia, se crean largos discursos “serios”, sin embargo que pueden rayar en lo cómico (Rubio párr. 12 e). En definitiva, el personaje reflexiona sobre la vida, es decir, sobre esos instantes en los cuales el ser se encuentra en medio de su propia vulnerabilidad.

La vida está en continuo movimiento, y el personaje lo sabe. Nada es estático, cualquier acto produce un efecto no solo en la vida del actuante sino en el Universo entero. En “Pibesa” el personaje reflexiona:

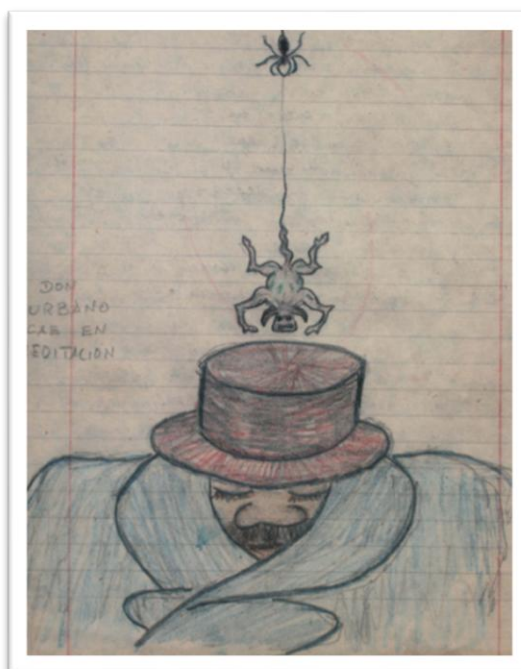
Años antes. Una sala de cine. Se proyecta la circulación de la sangre. Allí van, allí corren los glóbulos. Lentamente algo va entrando a tu entendimiento: aquello no corre como simple líquido compacto e impulsado; aquello es vivo en cada partícula, vivo, libre. Los glóbulos avanzan, se detienen, chocan, se aglomeran, buscan su ruta, la buscan porfiadamente, la encuentra, siguen veloces. Vivo cada uno y cumpliendo su vida. ¡Vida independiente ajustada a una vida mayor! Ajustada, sí, pero independiente. Así dentro de ti. Tuviste que abandonar la sala (106).

El personaje nunca “deja de pensar”. Todo el tiempo está imaginando situaciones, deduciendo, meditando, haciendo conjeturas. Así, como se ha propuesto la idea de la obra emariana como una “máquina matemático sensible” según Patricio Lizama, o como “fuente de vida” de acuerdo con Cecilia Rubio, también se podría pensar en *Diez* como un “máquina de pensamiento”. Para el personaje/narrador simplemente no existen límites con la realidad. En “Maldito gato” el narrador nos cuenta:

Cuando antes paseaba por las calles en medio de la muchedumbre, pensaba de pronto en algo como una gigantesca grúa cuyo eje se hallase a



distancia inimaginable, cuyo brazo se inclinase hasta mí. Luego me veía cogido por un par de poleas y elevado vertiginosamente por los aires. Me venía la certeza de que mi propio movimiento dejaría de pronto de sentirlo para ser transferido al planeta de que me arrancaban. Vería, pues, a la Tierra desprender y caer a mis pies, dibujar a su alrededor un inmenso círculo, luego redondearse y, como una gran esfera primero, como una bolita después, disminuirse hasta un punto que hasta ahora inmóvil se clavaría en un sitio del espacio mandándome en una chispa parpadeante los sanos, los cálidos soles de que en ella gozaba al pasear por su calles distraído (56-57).



**Ilustración 10 *Don Urbano cae en meditación*,  
Juan Emar<sup>11</sup>**

Sobre las flores, podemos decir mil cosas, sobre su color, perfume y utilidad, sobre su modo de crecimiento y su marchitez; mas, el "porqué" de una flor, nos escapa. Lo mismo, sobre cuanto existe; lo mismo sobre nosotros los hombres: aquí estamos, hablamos, discutimos, amamos y maldecimos. Y sobre todo ello cavilamos llegando a magnas conclusiones. Pero por qué aquí estamos para hablar, discutir, amar y maldecir... (Jean Emar, "Pintores modernos").

En definitiva, todo lo que, el narrador/personaje, registra se convierte en texto. En determinado momento, esta consciencia narrativa parece sobrepasarle al narrador. En "El pájaro verde", «el mismo 1º de enero de aquel

<sup>11</sup> En el 2011 salió a la luz *Don Urbano. Dibujos inéditos de Juan Emar* en el cual se recopilan una serie de dibujos del chileno. Las ilustraciones 10-14-18-22-24 son tomadas de dicho libro.



año –es decir (acaso dato superfluo, en *fin*, *viene a mi pluma*<sup>12</sup>) –» (20). Mientras que en “Maldito gato”, explica: «Por eso la escribí con tanto detalle» (66). De esta forma, la escritura fluye por la voluntad narrativa, sin embargo, también por la capacidad receptiva y sensitiva del personaje.

### El devenir: desdoblamiento

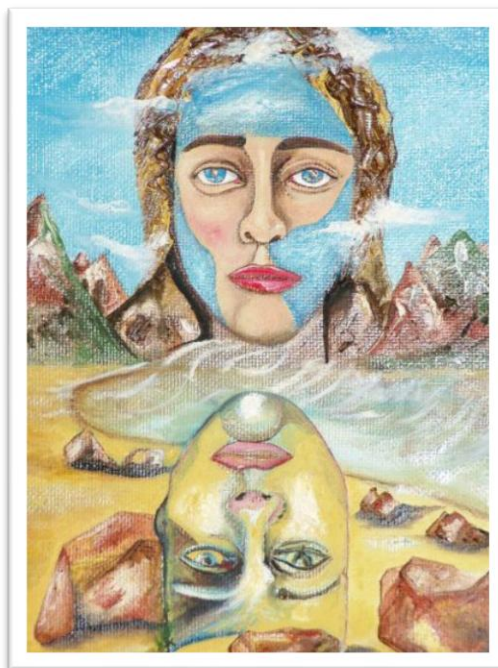
La idea de la dualidad o desdoblamiento está enraizada en el pensamiento de los artistas de vanguardia. Huidobro al respecto señala: «Hay en el hombre una dualidad que se manifiesta en todos sus actos, dos corrientes paralelas en las que se engendran todos los fenómenos de la vida. Todo ser humano es un hermafrodita frustrado» (cit. por Sánchez Carmona 140). Al mismo Juan Emar se lo ha comparado con Jano, dios bifronte, «nombre simbólico que ha usado universalmente –desde la época del triunfo del cristianismo– todos los ‘iniciados’ de las tradiciones esotéricas» (Brodsky 9 a).

Varios son los personajes que se desdoblan o presentan una dualidad. «Pibesa bifurcándose se desdobló en dos. Dos muchachas con juventud de agua, ceñidas en seda de perlas. Una de ellas giró en el caracol, no muy veloz, no, pero sí con tal regularidad, con tal constancia, con tal absoluto, que jamás, jamás habría podido yo ponerme junto a ella. La otra fue lentitud» (135). Mientras que en “El Unicornio”, es el propio personaje el que se desdobla. Al regresar de Etiopía con el fruto del “Árbol de la Quietud” le embarga el “deseo” de robar cuanto hay en su propia casa. Cuando ya ha entrado, reflexiona:

A esa hora y ese día [...] debería yo estar en cama durmiendo. A esa hora y ese día, si un ratero hubiese entrado en mi habitación, después de desvalijar media casa, debería yo despertar y, alzándome bruscamente de entre las sábanas gritar: ‘¿Quién vive?’. Así que desperté y grité (88-89).

---

<sup>12</sup> El subrayado es mío.



**Ilustración 11 *Desdoblamiento de la personalidad*, Juan Cristóbal Espinosa**

Toda sensación, sea de goce o de dolor, proviene de una desdoblamiento. Dos vidas diferentes y la posibilidad del hombre de estar en ambas a la vez (Juan Emar, *Cavilaciones*).

El desdoblamiento es un signo vital de la reedificación del ser, «como actitud que permite percibir el mundo» (Rubio 92 d). De este modo, podemos observar un “ser viejo”, como las serpientes que cambian de piel, que se renueva en otro. El ser emariano se re-construye, re-edifica mediante el pensamiento. El personaje de “Chuchezuma” reflexiona: «Se puede agonizar o morir y soltar por todo el ambiente para respirar por los polos el doble, el pensamiento originario y primero, se puede agonizar y morir sin ningún irremediable, renaciendo para recomenzar» (123).

Ahora bien, el desdoblamiento debe ser entendido desde dos perspectivas. La primera, física, como se demuestra en líneas arriba, y la



segunda de orden simbólico. Es decir, una de las partes del ser termina de existir para que la otra se manifieste, ya que «para poder crear el poeta debe morir y regresar a la vida dejando la constancia de su propia salvación» (Lombó 80).

Carlos Jung en *El hombre y sus símbolos*, afirma que para estos ritos de cambio se deben atravesar por tres fases: sumisión, contención y liberación (Jung 151). El personaje emariano, pasa por estos tres. Juan Emar, de “El pájaro verde”, al final confiesa:

Hoy 12 de junio de 1934, hace tres años, cuatro meses, tres días que falleció el noble anciano [su tío José Pedro]. Mi vida durante este tiempo ha sido, para cuantos me conocen, igual a la que siempre he llevado; más, para mí mismo, ha sufrido un cambio radical. He aumentado con mis semejantes he complacencia, pues ante cualquier cosa que me requieran, me inclino y les digo: -Servidor de ustedes (25).

Lo que podría traducirse como el periodo de sumisión. En “Maldito gato” se produce la contención ya que «el hombre, en el sentido de esta palabra, en el sentido del ser que cumple su vida aquí, el hombre en mí cesaba y a todos lo hombre hoy poblando el mundo» (56). Finalmente, el personaje se libera en “Chuchezuma”, pues “es la libertad total. [...] Libertad mayor aún: la de lanzarse por un balcón, caer y no estropearse, la de abrirse con una daga el vientre, mirar lo que hay adentro y seguir por la vida igual; la de extender ambas manos por entre las llamas de los faroles» (114).

En su texto *Cavilaciones*, escribe: «Creo que toda nuestra vida, su oculto significado, podría reducirse a esta síntesis: un ser que exista; luego un desdoblamiento; una parte (la conciencia) que se vaya separando y dándose cuenta de la otra y así como vaya desprendiéndose así vaya conociendo» (párr. 16). Para Juan Emar, el desdoblamiento es una forma de conocimiento.



“El otro”, que cada uno posee, se devela y nos otorga la “otra verdad”, la que desconocemos.

## **El destino**

El destino, generalmente, se lo considera como un límite para la existencia ya que es una pre-figuración, un antes ya conocido que elimina la sorpresa, de lo que va a suceder. Ya que el destino «limita, aprieta, sostiene, cobija» y «un destino prefigurado torna inútil la variedad» (Schultz 117-8). Sin embargo, para el personaje emariano, el destino se presenta como parte de la perfección del Universo. De este modo, En “Maldito gato” cuando encuentra al gato y la pulga en la roca, reflexiona:

aquello estaba previsto, calzaba con la ordenación de las cosas. Todo, por los siglos hacia atrás, se había estado moldeando, preparando, para que en ese instante tres seres se unieran [el personaje, el gato y la pulga] en un nuevo curso de vida, añadiendo un peso más (68).

La injerencia del personaje es vital para lo la armonía del Universo. Sobre el encuentro anteriormente citado, el narrador dice: «es mejor, indiscutiblemente, no desatar lo que se ató» (72). Anteriormente, señalé que la angustia y el hastío se originan en la nada, entendida como “quietud” de la vida. De igual forma, si el personaje rompe con el destino y lo altera, levantarse e irse de la roca, por ejemplo; traería como consecuencia, «arrastrar al desequilibrio lo ya débilmente equilibrado desde el día de la creación y, al desequilibrarlo así, volver todo a la primera nada» (53).

Asimismo, el destino se presenta como un “acto poético”, de ahí que el personaje le atribuya un “aroma”. Ya que cuando pasa por un «potrerillo con alcachofas que olían a insondables misterios, pues ya estaban ahí presentes y



florecientes, y el aroma es en las mañana esplendorosas en medio de la naturaleza, *el aroma del destino*»<sup>13</sup> (30). El destino al ser cargado de olor, se equipara a la intuición ya el personaje sabe o “huele” que algo va a suceder.

Por otro lado, el destino le saca del “hastío” sobre todo el que le provocan las calles parisinas. El personaje de “Chuchezuma” cuando visita el taller de su amigo pintor Vargas Rosas, reflexiona:

Después del café me dirigí a la *rue Belloni* donde habita mi amigo. Vi sobre los techos bajos del edificio el rectángulo iluminado de la claraboya de su taller. Muchas tardes y noches de hastío –del hastío parisiense diferente al de todas las demás ciudades del mundo– he colocado sobre la luz o sombra de ese rectángulo parte de mi destino, al menos del destino de varias horas que con el hastío –parisiense– pesa como el destino de varios meses (111).

El azar, por su parte, se presenta como un juego «que solo está en el pensamiento, y que no tiene otro resultado sino la obra de arte, es también lo que hace que el pensamiento y el arte sean tan reales y trastornen la realidad, la moralidad y la economía del mundo» (Acosta 334). En “El perro amaestrado”, la selección de los transeúntes que serán mordidos por Piticuti parte del un azar, sin embargo de tipo matemático.

El narrador explica: «Designamos como víctima al decimosexto transeúnte que nos cruzara; luego al trigésimo segundo; luego al cuadragésimo octavo, entre otros Siempre de dieciséis en dieciséis» (75). Sin embargo, a más de la aparición numérica del transeúnte por la calle, lo que más pesa es su destino. El narrador reflexiona: «Viene el decimo sexto. De pronto aparece en una esquina otro transeúnte que queda precedido al primero, convirtiéndose de este modo en el decimosexto. Ha arrebatado la numeración fatal. El destino era para él; no para el anterior» (76).

---

<sup>13</sup> El subrayado es mío.



En síntesis, el destino visibiliza a los personajes “elegidos” para ciertas circunstancias dentro del Universo. El destino es, en “El Unicornio”, «metal negro y pesado» (86) porque no puede cambiarse. Sin embargo, también es salvación, equilibrio y armonía. Cuando el personaje se acerca a la nada, se angustia y aburre, justamente porque no ha seguido las líneas de su destino que se han ido tejiendo como las líneas finas y plateadas que deja un caracol.

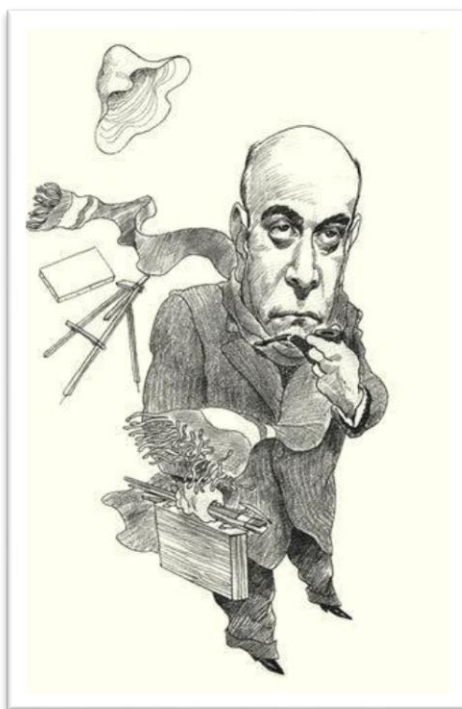
### **El taller del pintor**

Las “Notas de arte” de Jean Emar son un apuesta por el arte de vanguardia. Sin embargo, existe una inclinación a la pintura. Recordemos que Emar era pintor y como parte de su propuesta se conformó el *Grupo Montparnasse*. Esta propuesta estética también se encuentra en *Diez*, la presencia del pintor y su obra, forma parte de este universo. Por ejemplo: “El pájaro verde” es modelo de las “naturalezas muertas”, Henry Guy

Después de recibido de pintor, se dedicó casi exclusivamente a los retratos, más luego sintiendo en forma aguda la influencia de Chardin, meditó grandes naturalezas muertas con algunos animales vivos. Pasó por sus pinceles el gato de la casa entre diversos comestibles y útiles de cocina, pasó el perro, pasaron las gallinas y el canario, y el 1º de agosto de 1906 Henry Guy se sentaba frente a una gran tela teniendo como modelo, sobre una mesa de caoba, dos maceteros con variadas flores, una cajueta de laca, un violín y nuestro loro (15).

Otro elemento es el taller del pintor. En “Chuchezuma” el personaje visita el taller de Luis Vargas Rosas que «quería mostrarme su última tela, en aquel momento no bautizada aún, pero que ahora yo llamo ‘Chuchezuma’ sin saber si tal nombre concuerda con la opinión de su autor» (11). Al finalizar el cuento, el personaje recibe la tela como regalo. El personaje la describe como “exacta, viva y silenciosa”.





**Ilustración 12 Caricatura de Juan Emar**

Pues en pintura, créame usted, el punto de partida no es el mismo que el de llegada. Esto Último ojalá también lo subraye. Para esto: La concepción debe primar siempre sobre la visión. El natural, que se tome como algo dúctil, maleable, para poder, libremente, establecer el cuadro, que es el todo. Y destruir, guerra a muerte, muchas cosas (Jean Emar, "Con Camilo Morí").

La pintura a más de ser la propuesta estética se relaciona con el universo. Además, la imagen se traduce en palabra, en narración. El cuadro de Gabriela Emar, en "Maldito gato", provoca, en el personaje, un «sentimiento de equilibrio». El cuadro por los materiales que contiene o representa, es como un contendor del cosmos ya que «quedaba todo encerrado, condensado dentro del espacio limitado por el marco y, al ir con los ojos tan solo una línea más arriba, era salir definitiva e inexorablemente de ello para pasar a *la otra parte*» (61).





En síntesis, la pintura para Juan Emar como escritor, crítico de arte y personaje/narrador corresponde a un mundo fascinante. Debe ser “exacta”, sin embargo, no por ello realista. La imagen en el universo emariano es imprescindible, de ahí que abunde en colores, detalles y más aún en sensaciones pictóricas que engrandecen su espíritu.

### **Mundo cromático**

Como consecuencia de la concepción de la pintura, en *Diez* la presencia de los colores es vital. En su texto *Cavilaciones*, explica lo siguiente:

Para los ojos del artista las cosas no aparecen como para los ojos del profano. Donde este último no ve más que colores muertos, aquél ve hermosísimas armonías que le deleitan y que otro nunca advertirá. Y más aún: los *colores* tendrán expresión moral e intelectual. Para Ud. el color es un simple atributo de los cuerpos, un atributo muerto; para nosotros es un lenguaje claro, preciso de todas las pasiones, de todos los sentimientos y hasta de las ideas de los hombres (Emar párr. 3).

Los ojos del narrador, que no observa “colores muertos”, registran e inventarían una serie de colores que rayan en simbólico y lírico. En todos los cuentos, los objetos poseen un color. La descripción de los colores podría rayar en lo paranoico, en lo obsesivo de la clasificación y la imposibilidad; piénsese, por ejemplo en el «tono extracto de malta, algodón quemado, papel humedecido en agua salada». Yenny Ariz Castro explica que

la pretendida e irrisoria precisión en los detallados colores del cuento se vincula a una escritura que a ratos intenta ser más visual que narrativa, técnica que contextualizamos como uno de los elementos característicos de las vanguardias, esto es, la tendencia hacia la imagen, la fotografía” (párr. 33).

Todos los objetos en el universo emariano poseen un color, a continuación transcribo los que son más llamativos o líricos.



|                          |  |
|--------------------------|--|
| "Maldito gato"           | El cuadro de Gabriela Emar; "El todo sobre el fondo de madera, y cada elemento coloreado diferentemente con tierras a la cola: el primer madero [...] era de un claro gris azulado; seguía uno de los metales [...] de tono de oro viejo, ligeramente brillante; más atrás, [...] el otro metal, opaco, oscuro, con reflejos sordos de violeta y tinta; atrás [...] el otro madero [...] gris azulado como el primero, pero ensombrecido y algo chorreado por la transparencia de vagos tonos rojizos" (59).   |
| "Chuchezuma"             | "Entré a nuestra sala, me eché sobre un diván, pensé. Este diván era de felpa amarilla. Junto a él había otro de felpa granate. Al frente uno de arpillera color cordel y tras este otro de brocato azul. A mi derecha uno de arpillera oscura, sobre él, uno de cuero de tapir y más arriba, uno de cretona con flores escarlatas sobre fondo gris. A mi izquierda se alineaban tres más: dos de felpa también, verde el uno, gris ratón el otro; y uno de cuero de potro teñido de azulino. Sobre este último, otro más de brocato morado. Del techo colgaban dos de cada lado de la lámpara: el primero de arpillera cereza y amarilla, el segundo de cretona japonesa multicolor. Era todo el amueblado de nuestra sala" (116).  |
| "El Hotel Mac Quice"     | <p>"De nuestra habitación pasamos por un corredor angosto a la galería larga, ancha y alta. Esta galería era sobre todo larga. Su final era dudoso. Era principalmente de color ocre amarillo. Las columnas de mármol, a mitad embutidas en los muros, eran de ocre ligeramente más claro. Los paños de muros entre ellas, eran casi pardos, bordeados de una franja de oro seguida por otra, ya junto a las columnas, de un tono chocolate. En el techo predominaba el oro, pero un oro viejo, viejísimo. La alfombra era de color tabaco. De cuando en cuando, sea a derecha, o sea a izquierda, colgaba de los muros un trapo granate. Una sola vez, un trapo verde esmeralda. El total de todo lo descrito era, como he dicho, ocre amarillo" (143).</p> <p>"Otro olvido: el botones vestía de color guinda, mi mujer de color lana de carnero y yo de color de cocodrilo muerto hace un día. Mi sombrero era de un tono de extracto de malta, el de mi mujer de un tono de algodón quemado y el del botones de un tono de papel humedecido en agua salada" (144).</p> |
| "El fundo de La Cantera" | "Aquellos dos hombres se hallaban en un vasto galpón. Toda la luz allí era ocre, del color del aserrín de una pista de circo. La mesa central de ébano, las sillas blancas, la bolita azul, los dos hombres eran ocre, ocre desteñido de chonchón de parafina. Por eso fue que, al sacar de mi bolsillo una fresa, se me hizo una hermosísima armonía de colores entre la fresa y todo lo demás" (162).  |

Tabla 1 Lista de colores inventa(ria)dos por Juan Emar



A nivel pictórico Picasso, Braque y Derain, las obras ya no se contentan con representar la naturaleza deformándola, sino que trata de «liberarse de la necesidad de imitar». En este sentido, «las formas y colores viven una vida independiente, se ordenan de acuerdo con una ley imprevista» (Raymond 193). “Ley imprevista” que se encuentra en el mundo narrativo de Emar.

## El rojo y la vida

Jean Chevalier en su *Diccionario de los símbolos* explica el color rojo es el «color de fuego y de sangre, el rojo es para muchos pueblos el primero de los colores, por ser el que está ligado más fundamentalmente a la vida» (888). El mismo Emar lo confirma, para el narrador, «el único color vital, el rojo» (126).

El rojo está vinculado con las mujeres en los cuentos. “Pibesa” y “Chuchezuma” se visten de rojo. La primera desde el interior pues

destilaba de ella la sangre. Luego vi que desde la cintura, desde el punto exacto en que antes la apoyaba, empezaba todo su talle a teñirse de rojo, rápidamente hacia arriba como un vaso que se llena; hacia abajo como un vaso que se desparrama (138).

El rojo simboliza la vida, la sangre que se escapa. Pero también el rojo simboliza la astucia y la seducción, en el caso de Chuchezuma, «allí, ligeramente inclinada hacia la calle [...] Viste ahora de rojo encendido» (124). Astucia ya que cambia la conjugación del verbo para que su acompañante no sospeche de una cita que tendrá con el personaje. Pues

tiene una habilidad de diablillo. Ella engaña y juega con cualquier tipo de cualquier bar. Ella todo lo puede con solo cambiar de persona una forma del verbo. Yo le había preguntado: ‘¿El miércoles a las 5, *dijo usted*? Ella había respondido: ‘El miércoles a las 5, DIJERON’. Ella todo lo puede’ (126).

En el rojo la vida bulle, se manifiesta de forma activa. De ahí que exista una primacía de este, sobre todo, en relación a las personas. En síntesis, el



rojo manifiesta diferentes situaciones de las personas. El rojo es pasión y astucia en “Chuchezuma”; sin embargo, también peligro en “Pibesa”. Sin embargo, en definitiva, el rojo es la sangre que se alborota en el ser.

\*\*\*



\*\*\*

### **Resumen**

El ser emariano existe a través de la obra, emerge y se reedifica a lo largo de las narraciones. Es un ser que deviene, a través de un cambio producido por la experimentación, y; tiene plena conciencia de su existencia y del acto de escribir. Se cuestiona, duda, y reflexiona “con” y “sobre” lo que le ofrece el universo. Universo que está regido por el destino, entendido como posibilidad de equilibrio y fin. Además, este ser se encuentra en una continua búsqueda de objetos, personas y seres extraordinarios ya que la pasividad o quietud lo angustian y hastían, de ahí, que en el universo emariano, siempre, suceda algo.



### 3. El ser y la configuración del cuerpo

Nuestros cinco sentidos, como hormigas, parten por el mundo en busca de los alimentos que cada uno, entrando por su propio agujero, vendrá a depositar en su casillero particular. Las pequeñas hormigas depositarán su botín en él.

(Vicente Huidobro, *Manifiesto de manifiestos*)

#### El cuerpo y el devenir histórico

En el siglo XIX, el cuerpo está vinculado con el nacimiento de la urbe moderna –visible, por ejemplo, en las obras de Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire—. Ciudad que da lugar al *flâneur* quien la recorre contemplándola, lo que da una importancia significativa a “la mirada”. Además, la urbe permite la “mezcla” de cuerpos jóvenes y viejos. Vignati explica que

la flamante disposición de la ciudad echó abajo edificios, desplazó a miles de personas, destruyó barrios enteros que existían desde hacía siglos, pero también abrió la totalidad de la ciudad, por primera vez en la historia, a todos sus habitantes y se les permitió circular libremente por todos los espacios (Vignati 24).

Cuerpo y literatura están estrechamente vinculados, de ahí que se hable de, “escribir con el cuerpo”. Adriano Corrales Arias explica que desde tiempos antiguos la literatura como mito

se materializan a través de los cuerpos. Las ficciones sin cuerpo no son tales. De hecho ninguna narración, por más fantástica que fuera, podría describir un ser sin ninguna característica humana. El cuerpo es el soporte de la literatura y la literatura la extensión, la performatividad de los cuerpos (Corrales Arias párr. 7).

A principios del siglo XX, con la presencia de la técnica instrumental y las guerras se habla de la “muerte del hombre”. De este modo, Kafka en la metamorfosis plasma la muerte de la humanidad, Gregorio Samsa se convierte en una cucaracha. De igual forma Houellebecq nos muestra que el cuerpo



«expulsa el ciclo natural del mismo y se convierte en un ‘producto de mercado artificial’» (Vignati 27). En Emar, el cuerpo se presenta de dos formas, uno bello, deseable y erótico, y otro, como instrumento o mecanismo en el cual desaparece el erotismo, mas no la sensibilidad.

### La configuración del cuerpo

En *Diez* se re construye un cuerpo ya que «el lenguaje es imagen en extensión que por un imbricado, erótico ejercicio de superposición metonímica llega a crear un cuerpo» (Olcoz 294). Ahora bien, el cuerpo del sujeto emariano está conformado por los elementos que rigen el cosmos pues «las materias primas que componen el espesor del hombre son las mismas que le dan consistencia al cosmos, a la naturaleza» (Le Breton 8).

En este sentido, el cuerpo es un “microcosmos” que se encuentra en comunicación con el Universo, un cuerpo dinámico y sobre todo sensible. En “El Fundo de la Cantera” el personaje nos cuenta: «y sentiría yo, ahí en ese *punto de aguda sensibilidad*,<sup>14</sup> ahí en el cuello sus labios negros, sólidos, delineados, besarme, besarme, irme por ellas dentro, borrar me en nada, en ahogo angustioso, por el cuello en sus labios yo todo íntegro» (166).

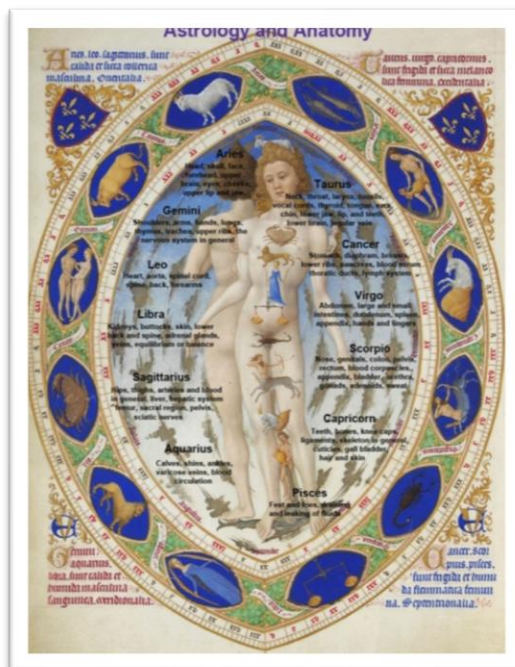
Este cuerpo “sensible” le «abre a la relación con el mundo en una multiplicidad de acontecimientos que están cargados de significación, el cuerpo es el horizonte existencial» (Escobar 7). Es decir, el cuerpo es un instrumento que le sirve para integrarse al mundo, para re-conocerse; en definitiva, el cuerpo es una forma de “evaluación” de la vida del personaje.

De modo que la vida, la existencia se arraiga en el existir, en el existir que es cuerpo, mi cuerpo. Así lo que llamamos existir, existencia, no queda

---

<sup>14</sup> El subrayado es mío.

sometido a la articulación de discursos infértiles, sino quedan arrojados al respirar, al fluir, al latir de la existencia, a los sotos de la carne, al lugar de nuestro cuerpo. Juan Emar, en su lectura y escritura no es ajeno a saber que el cuerpo es el primer corazón de la existencia, en él se encarna la vida (Rodríguez Arriata párr. 17).



**Ilustración 13 Astrología y anatomía**

Nuestro cuerpo compuesto de sangre, de tejidos y de espíritu, consta sobre todo del agua de la lluvia, de los manantiales y de los ríos. Este líquido contiene sales minerales y constituye el *substratum* de las células de la sangre: sodio, magnesio, calcio, potasio, cobre, hierro, zinc. También hay elementos llevados por los animales o las plantas: leche, materias hidrogenadas, grasas, azúcar, hojas de legumbres y raíces. Finalmente es necesario realizar que los elementos que entran en el compuesto del cuerpo humano son idénticos a los que componen los astros (Serge Raynaud de la Ferrière, *Los propósitos psicológicos*).

Las vanguardias latinoamericanas utilizan cuerpo para hacer denuncia desde el arte, como si fueran verdaderas armas políticas (Freire párr. 21). Ana

Ramírez explica que

Las primeras vanguardias acaban con la enaltecida representación de la figura humana en el arte y las segundas insisten en la presencia real de un cuerpo, que lejos de identificarse con lo divino, es dilacerado y agujereado,





siendo un paso más en el camino abierto por Marcel Duchamp en su representación del urinario. Pareciera que da paso a todo un arte que da a ver lo excremental y el empleo de materiales procedentes de los restos del cuerpo. La sala vacía de Klein, la mierda de artista de Giacometti o de Louise Bourgeois, el tatuaje, el piercing, son ejemplos de la cada vez más ausente representación del cuerpo (Ramírez párr. 9).

El cuerpo está en estrecha relación con el espacio, que en la obra emariana, se presenta como una “instalación” en donde “es el *cuerpo* entero el que está siendo interpelado a través de sus sensaciones, a través de la *visión* por supuesto, pero también a través de la *audición*, del *tacto*, a veces del *olfato*” (Kristeva 26). En definitiva, el cuerpo del sujeto emariano está atravesado por todo el universo y todo lo implica estar dentro de él, de ahí que en ocasiones el sujeto se hiperbolice a través de la sensaciones, pero también se convierta un objeto, es decir, un mecanismo.

### **Un cuerpo mecanizado**

El avance de la modernidad, como ya he señalado, impacta de forma diferente en Latinoamérica; sin embargo, su presencia es evidente. Ana Pizarro, en su estudio sobre Vicente Huidobro, señala que en su obra «hay una integración del avance tecnológico, de los mecanismos técnicos que descubre junto a los vanguardistas parisinos, pero su incorporación se da a partir de una vivencia cultural que le es propia, y que tiene el signo de la Cruz del Sur» (Pizarro 16).

Lo interesante en *Diez* es que la “integración del avance tecnológico” se da a través del cuerpo. Este cuerpo, con una percepción diferente, distingue otras situaciones. En “Maldito gato”, el cuerpo se vuelve todo un “mecanismo”



en relación con el espacio y las sensaciones de calor y frío, ya que cada movimiento está “programado” para sentir estas gamas.

Mientras el Tinterillo seguía su galope regular, yo avanzaba el pie derecho junto con retroceder el izquierdo y, llegando a este punto, avanzaba el izquierdo retrocediendo el derecho, y así sucesivamente con una velocidad medida. De este modo, cuando un pie se iba refrescando hasta el frío de un picacho [...], el otro iba entrando en calor hasta el grado de una tapa del horno [...] y estas dos sensaciones iba, registrándolas el total resto de mi cuerpo sin sentir él ni una nada de temperatura (29).

Este “movimiento pendular”, es característico del personaje. Cuando avanzan por el pasillo del “Hotel Mac Quice”, nos comenta: «tanto mi mujer como yo y como también el botones que nos precedía con nuestras valijas, al avanzar sobre ella [la alfombra] tomamos un ritmo de péndulo muy lento» (143). Y para enfatizar la importancia de este movimiento, el narrador, líneas abajo retoma el tema:

Pero volvamos a nuestro modo de andar. Ya que lo comparé con el movimiento de un péndulo, debo advertir que este péndulo se movería con relación a nuestros cuerpos, de atrás hacia adelante, es decir, en el sentido de nuestra marcha, de ningún modo de un lado hacia otro, de ningún modo un balance, en fin, de ningún modo como un ave que se aleja por la piedras (144).

Cuerpo pendular que “avanza” –hacia adelante—. Ahora bien, el péndulo es un mecanismo de los relojes. De este modo, se establece una estrecha relación entre el tiempo y el espacio. Es decir, El lugar ofrece una experiencia temporal y por otro lado, el tiempo de esa manera se da justamente en correlación al lugar. Sin embargo, este avance no siempre se presenta de forma armoniosa ya que el movimiento podría verse estancado.

Pibesa corría después de mi intento de poseerla por su sol. Corría y reía con cascabeles, y yo, con los ojos llenos de rojo y amarillo, empecé a percatarme que era difícil, deslizar los veloces pies sobre la nieve verde. Pues casi no avanzaba. Movía las piernas con toda velocidad posible. Más, a pesar de ello, la tierra no resbalaba en compensación a mis esfuerzos. Y Pibesa se alejaba dando rebotes con su risa en los picachos mudos (134).



El definitiva, el cuerpo, como un mecanismo, se presenta en Emar en relación al espacio que recorre. De este modo, parecería que se “contamina” de las circunstancias que le brinda el ambiente. Los cerros del Melocotón están dotados de temperaturas y olores, sin embargo, solo con el correcto movimiento del cuerpo se los puede percibir. Es decir, el cuerpo del sujeto emariano conoce el funcionamiento del Universo y se adapta a éste.

### **3.1 La intensificación de los sentidos**

#### **Sentir y oler**

La configuración del cuerpo se va realizando poco a poco; y, una de sus máximas expresiones son los sentidos. La vida se reduce a la percepción, a “sentir”, pues «vivir consiste en reducir continuamente el mundo al cuerpo, a través de los simbólico que éste encarna» (Escobar 7). Ver, oír, sentir, gustar y oler ubican al ser dentro del mundo, ya que

el cuerpo es, sin duda, uno de los receptáculos predilectos de ideologías e imaginarios, en su interior se ciernen las más elaboradas representaciones culturales que fluyen mezclándose con ascendencias de episodios biológicos, educativos, históricos o subjetivos bastante heterogéneos. Cuerpo es sinónimo de morada, de acumulaciones mestizas y acomodados parásitos, de fantasmas pasados y espectros futuros informes o sin tiempo, guardados todos ellos en los recovecos de las vísceras, en el oscuro profundo del hueso, o en la fuga sin tregua del gesto y el movimiento (Echeverry 58).

En “Maldito gato”, el tacto y el olfato se desarrollan y agudizan hasta su grado máximo. Para ello, el personaje dispone de dos posibilidades: la temperatura y los olores. Realiza una serie de “ensayos” relacionados con el trote del caballo, en el que visita los cerros de Melocotón, los cuales le permiten sentir frío y calor en sus grados superlativos:



Una vez la mano en las orejas repetía el gesto hacia la grupa, de modo que restase su propia *velocidad*<sup>15</sup> o menor violencia, todas las gamas del calor y cuando la echaba hacia atrás con igual velocidad que el caballo iba hacia adelante, era la detención, y poco me faltaba para quemarme las yemas de los dedos (27).

De igual forma, el personaje experimenta con los olores. Primero hace una clasificación de cuatro categorías de acuerdo al lugar en el que se encuentran: «1. Alameda de algarrobos: olores útiles, 2. Camino público: olores humanos –los cuales trataré más adelante–, 3. Senderes de arrayanes: olores silvestres, 4. Potrero final: olor a alfalfa» (29). Los olores útiles son los que están relacionados con la vida humana. Es decir, huele el pan, la mantequilla, el tinto. Los olores silvestres son los que emanan los insectos –perro del diablo y la vichuca de los pantanos– y plantas –el pímpano, el quilehue y el haba tenca–.

La expansión de los sentidos es llevada al extremo, que en un momento determinado el cuerpo se “reduce a uno de ellos”. Ya que «en Juan Emar, además, podemos descubrir no sólo al cuerpo como un receptor de los sentidos sino un impulsor organizador; el cuerpo es el ejecutor de los sentidos, de nuestra existencia» (Rodríguez Arriata párr. 51). Cuando el personaje experimenta con el “candiyugo”, que era “un misterioso secreto” del chino Fa, nos cuenta:

No sabría definir exactamente en qué consistía esta felicidad sin igual. Tal vez en lo siguiente: todos los sentidos se dormían a excepción del gusto que venía a radicarse en la superficie de la lengua que entraba en contacto con el candiyugo. Ahora bien, junto con el sueño total de los sentidos, se elevaba la sensibilidad de la lengua, a un grado inimaginable para todos los hombres –por imaginativos que sean- que no hayan probado tal sustancia. [...] Era algo como ver por la lengua, oír por la lengua, oler y palpar por ella y además, y por cierto, gustar (43-4).

<sup>15</sup>

El subrayado es mío.



En consecuencia, los sentidos a más de integrarlo al mundo, de configurar su cuerpo, le ubican dentro de la “felicidad”. Si bien, en este caso, la experimentación se da por medio de un “alucinógeno”, no obstante hay una “conciencia” sobre la corporalidad del nuevo ser que emerge de la obra. Un cuerpo que se presenta de forma fragmentaria, sin embargo, no incompleto.

### **Los olores silvestres y la armonía**

El olor es “comunicación” por antonomasia, puede producir empatía o repulsión y asco. Los olores silvestres provocan, por un lado, una “sensación de armonía”, y por otro, una “revelación”. Marcel Raymond explica que “lo que importa en las percepciones es que pueden en ciertos casos, llevarnos hasta lo oculto” (17). Cuando el personaje huele el “pímpano” anota:

Así, pues, al olerlo se desprecia el alcohol, el opio, la morfina, la cocaína, el haschisch y la nicotina, y se bendicen todos los frutos jugosos y maduros cuando caen del árbol, en ese momento magnífico y santo en que abandonan a quien los sustentaba para convertirse a su vez en sustento ¡Oh bendita y hermosa armonía con cuanto existe! Nada hay que remediar, nada que agregar, nada que quitar (33).

Sin embargo, el olor del “quilehue” le produce un efecto contrario al desatar “cientos de violentas pasiones contranaturales que un momento antes, ni siquiera se sospechaba” (34). Finalmente, esta experiencia olfativa termina de una forma “contenedora” y holística del Universo. “El haba tenca huele a distancias interplanetarias” y cuando se la tiene cerca:

Las ventanillas se dilatan en tal forma que todos los arrayanes con todo su mundo se precipitan por ella precedidas del haba tenca. Luego se precipita el paisaje entero. Luego cabe el mundo. Luego los planetas. Uno, durante este tiempo, ha estado desconcertado, *aturdido, ante tal derrame de enormidades narices adentro*.<sup>16</sup> Mas cuando el último planeta ha penetrado, renace la calma y uno huele el haba tenca, huele su verdadero olor (35).

---

<sup>16</sup> El subrayado es mío.



En 1949, Jorge Luis Borges publica su libro *El aleph* que contiene un cuento homónimo. El aleph es una “esfera tornasolada” de dos o tres centímetros en donde se ve el “inconcebible universo” (Borges 121-2). En cambio con el haba tena, este mismo “inconcebible universo” se huele. El aleph es un “espacio” mientras que el haba tenca, un “aroma cósmico”.

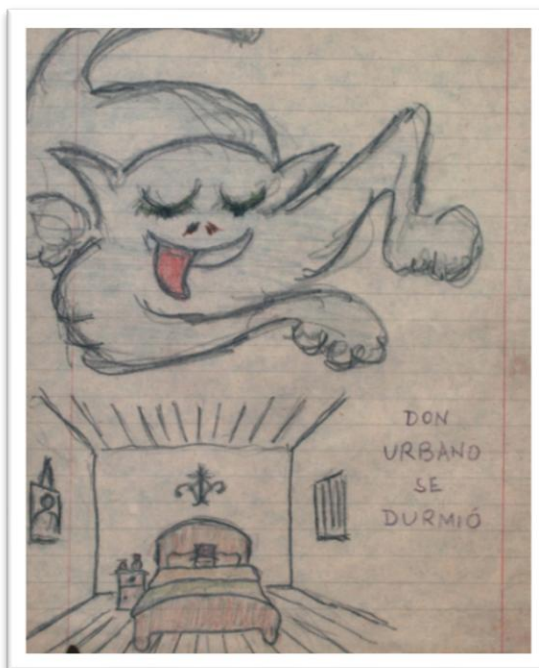
### **El gran ojo: ver y ser visto**

El avance de la urbe configura al *flâneur*, personaje que no tiene más que recorrer las calles y perderse en el laberinto de la ciudad. El símbolo del laberinto «designa esa confusión progresiva entre el universo y uno de sus detalles [...], el universo resulta así una monstruosa acumulación de fragmentos que tiende hacia la revelación de la pululante consistencia de lo ‘simple’» (Acosta 349). De esta forma, el sentido que más se intensifica es el ojo, ese “gran ojo” observa la ciudad por la atraviesa. Isaac explica que «el paseante urbano pasa su tiempo mirando con insistencia, pero es incapaz de desenmascarar o de interpretar» (Isaac 50).

El avance de la llamada “segunda modernidad” crea una mayor diferencia entre la ciudad y el campo. Contraste que se manifiesta, por un lado, en la disposición de los espacios y utilización de materiales para la construcción. Y, por otro, surge de la relación del ser humano con el espacio. En definitiva, se establece una nueva relación del hombre con el mundo y consigo mismo.

Si bien el campo no es desdeñado por el ser emariano, puede establecerse una diferencia entre espacio urbano y rural. A pesar del avance

progresivo de la urbe, el campo, para el sujeto emariano, todavía es un espacio de aprendizaje.



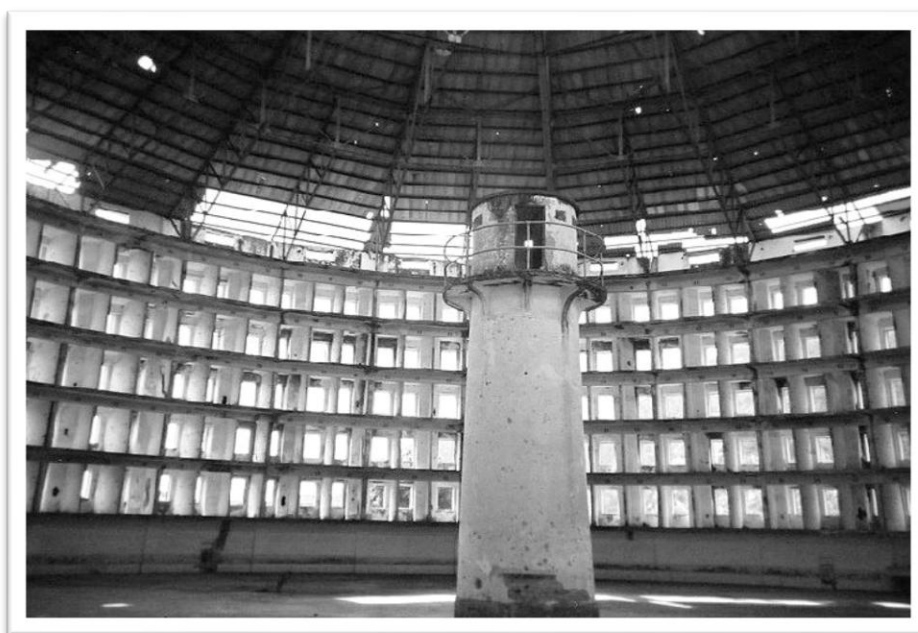
**Ilustración 14 *Don Urbano se durmió*, Juan Emar**

Con agilidad entonces el célebre maestro - gloria de nuestro continente- yergue la mirada ante cada cual y su mirada se transforma en el mirar del artista, rápido y profundo, ese mirar que descubre en un instante lo genial de cada cosa. Y los raudales creadores y afiebrados (Jean Emar, “Moscardones”).

Sin embargo, esto no excluye a la ciudad como “laboratorio”, la diferencia radica en que en el campo el cuerpo se involucra directamente, recuérdese el caso de las temperaturas y olores en “Maldito gato”, mientras que en la ciudad son las sensaciones las que priman. El personaje de “Chuchezuma” explica: «Tenía la certeza absoluta que dentro de pocos minutos encontraría a Chuchezuma. Salí. Marché» (124). Él “mira” la ciudad, recorre las calles, mientras que en el campo, a más de mirarlo y recorrerlo, experimenta con los elementos de la naturaleza.

## El ojo que vigila

Michel Foucault explica y analiza el sistema del “panóptico” en el cual «la inspección funciona sin cesar. La mirada está por doquier en movimiento» (Foucault 199 a). Y cabe preguntarse ¿cómo funciona este ojo que vigila? El panóptico de Bentham es una construcción en forma de anillo, en el centro de esta se encuentra una torre con ventanas grandes. En la torre central se encuentra un vigilante y en cada celda “un condenado”.



**Ilustración 15 Panóptico**

Alrededor del nuevo rumbo que Cézanne imprimía, vinieron a agruparse los pintores jóvenes, y el impresionismo, debidamente codificado y clasificado, convirtiéndose (sic), para sus próximos adeptos, en una sabia fórmula que hoy se conserva en los anales de la Escuela de Bellas Artes, bajo el ojo vigilante de los mismo maestros que años antes la excomulgaban y maldecían (Jean Emar, “Algo sobre pintura moderna”).

Sin embargo, una de las cosas que más me llama la atención, de este sistema, es el juego de luces y sombras. Foucault explica:

por el efecto de la contraluz se pueden percibir desde la torre, recortándose perfectamente sobre la luz, las pequeñas siluetas cautivadas en





las celdas de la periferia [...] cada actor está solo, perfectamente individualizado y constantemente visible (Foucault 203 a).

El juego de luces y sombras, y el ojo que vigila también se encuentran en el espacio emariano. El primero es, al igual que para el vigilante, una proyección comunicativa de la presencia del otro, del que está distante. Cuando el personaje va al bar para encontrarse con Chuchezuma, se da cuenta que ella está con otro hombre que «bien podría ser el amante». Teme por su vida entonces decide “ocultarse” como el “condenado”.

Me apegué bien al muro como queriendo incrustarme en él. De este modo solo veía del bar una larga y angosta faja de alto a bajo por la puerta en chaflán. El hombre no se veía. Pero *una luz tras él proyectaba su sombra sobre la pared que yo, en parte, apercibía por esa faja*.<sup>17</sup> Así es que, desde mi puesto, veía yo en verde sombrío la punta de su sombrero, la punta de su nariz y su corbata, todo ello de proporciones gigantes y arriba, muy arriba, casi junto al techo (125)

Mientras que en “Papusa”, estaría el “vigilante”. Ella vive dentro de un ópalo que «desde Belcebú, por línea recta, viene rodando, a través de todos mis antepasados, un ópalo. Hace largos años llegó en su rodar a mí, pues todo mi linaje había bajado a la tumba y Belcebú no se presentaba de siglos atrás por la Tierra» (101). El personaje de este cuento se presenta como un observador ya que «fatigado de [...] lecturas y meditaciones, lo saqué [al ópalo] de su glauca ociosidad y, dirigiendo mi vista sobre él, púseme (sic) a contemplar su profunda y misteriosa vida interior» (101).

Pasa días frente al ópalo “observando” todo lo que sucede en su vida interior. Sin embargo, a diferencia de lo que sucede en el panóptico, el personaje también es “mirado” y comenta: «Lentamente quito los ojos de la

---

<sup>17</sup> El subrayado es mío.



escena. Miro hacia el trono. Desde ahí, disimulado tras una de las columnas de alabastro, *un espectro hecha sobre mí el vacío de sus órbitas*»<sup>18</sup> (105).

En definitiva, los habitantes del ópalo tienen conciencia del acto de mirar. Ellos se presentan como una especie de *voyeur*. Cuando Papusa es llevada al centro del ópalo para ser castigada, sexualmente, por su libertad, y debe tener relaciones con un bufón, se explica:

Tomo *una lupa*<sup>19</sup> que pongo sobre el ópalo. Miro intensamente. Allí veo, enorme, la cara pintarrajeada del bufón. Allí veo la cara tristemente divina, tristemente sonriente de Papusa. Nada más. Miremos más. Miremos con todos los ojos, con todo el cuerpo, con toda la sangre. Algo ven los espectros. Miremos. Empiezo a ver [...] Miremos siempre (10-105).

En definitiva, mirar para los personajes emarianos es un acto vital. El ser emariano posee una visión que le permite “ver” los más pequeños detalles de lo que le rodea, ya que el ojo se amplía como una “lupa”. Por otro lado, a través de la visión se configuran una serie de postulados artísticos y narrativos que conforman el universo emariano.

### La destrucción del ojo

Edipo, en la mitología griega, después de descubrir su dolorosa verdad, y sin poder soportarla decide arrancarse los ojos. Ya que

el privilegio de la visión sobre el resto de los sentidos en la cultura griega es manifiesta. Lo demuestra, entre otras cosas, la manera de concebir el saber como visión. La familia semántica que alude a esta noción, *eîdos*, *eidotés*, etc, proviene de la raíz de aoristo de *hórao*: ver, mirar, auscultar (Barría 1).

El “Pájaro verde” cuando ataca por tercera vez al tío de Juan Emar le quita uno de sus ojos. La situación se describe así: «Tercer picotazo. Mi viejo

---

<sup>18</sup> El subrayado es mío.

<sup>19</sup> El subrayado es mío.



tío perdió un ojo. Como quien usa una cucharilla especial, el loro con su pico se lo vació y luego lo escupió a mis pies» (22). Ahora bien, ¿por qué se ataca el loro al tío? En líneas anteriores, el narrador nos cuenta que:

Mi tío José Pedro era un hombre docto, bruñido por trabajos imaginarios y que consideraba como su más sagrado deber dar, en larguísimas pláticas, consejos a la juventud, sobre todo si en ella militaba alguno de sus sobrinos. La ocasión en mi casa le pareció preciosa. Todos los días durante los almuerzos, todas las noches después de las comidas, mi tío me hablaba con voz lenta sobre los horrores de París nocturno y me sermoneaba por haber vivido yo tantos años en él y no el París de la Sorbona y alrededores (20).

En este sentido, el tío representa un “discurso caduco”, la imagen de un poder que ha pasado, pues sus “consejos” están relacionados con “trabajos imaginarios”. Además, la “relación” que se establece con el loro, desde el inicio, es conflictiva. «La noche del 9 de febrero, sorbiendo nuestras tazas de café en mi escritorio, mi tío me preguntó de pronto, *alargando su índice tembloroso*<sup>20</sup> hacia el pájaro verde: – ¿Y ese loro?».

Después de las explicaciones del sobrino: «Mi tío *clavóme (sic) entonces una mirada austera*<sup>21</sup> y luego, posándola sobre el ave, exclamó: – ¡Infame bicho!» (20). Como se puede leer, este pasaje está atravesado por la mirada. Sin embargo es una mirada de sentencia, “austera” enfatizada por el índice – signo de culpabilidad y acusación– del tío.

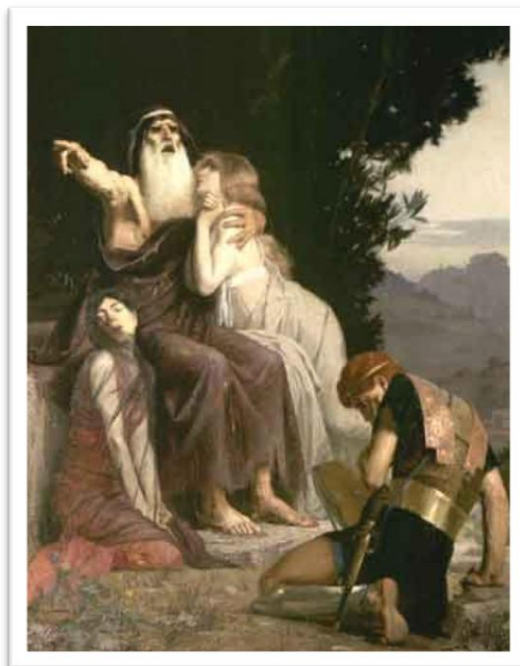
Maurice Blanchot afirma que «la mirada, el acto más solitario de todos». Y agrega «ver supone la distancia, la decisión que separa el poder de no estar en contacto. Ver significa que sin embargo, esa separación se convirtió en encuentro» (Blanchot 5 y 27). El tío no establece un contacto con el “pájaro

---

<sup>20</sup> El subrayado es mío.

<sup>21</sup> El subrayado es mío.

verde” que representa el arte nuevo, la vida de París, en incluso un nuevo lenguaje.



**Ilustración 16 Edipo con Ismene y Antígona,  
André Marcel Baschet**

¡Cuántos artistas, cuántos maestros, no desearían más que poder deshacerse, en un momento dado y para ser quienes son, de todas las maneras e ideas hechas que siglos de alambicadas teorías, les atan las manos y los ojos! (Jean Emar, “Una interesante iniciativa”).

Recuérdese que la relación del pájaro con Juan Emar se realiza a través de un tango<sup>22</sup> que más tarde se convierte en “santo y seña” para todos sus amigos (17). Lenguaje completamente inentendible para el tío que rechaza la vida bohemia de París.

### **3.1 El ser y la sensualidad.**

La sensualidad de los personajes se observa sobre todo en el cuerpo de la mujer. Cuerpo que se toca, se roza, se siente. El personaje de “El pájaro

---

<sup>22</sup> “Yo he visto un pájaro verde / bañarse en agua de rosas / y en un vaso cristalino / un clavel que se deshoja” (17). Estrofa que es parte de la zamba “El Cañaverol”.



verde” al escuchar una canción describe: «Entonces bailaba apretándola, a la que fuese, con voluptuosidad y ternura» (17). En definitiva, dos cosas le producen voluptuosidad al personaje: el olor de la sangre «gotas voluptuosas, gotas para frotarlas a lo largo de nuestro cuerpo, gotas donde hundir la lengua, gotas con ensueños dormidos de felicidad total» (33) y el cuerpo de una mujer.

Y a propósito del cuerpo femenino, las mujeres poseen cuerpos bellos, jóvenes y sugerentes.

Ella se llama Pibesa porque es muy joven. Tiene un talle espigando y no habla cuando yo no hablo [...] Volví a cogerla por atrás, a alzarle sus faldas gris perla y a ver sus carnes que, sombreadas ahora por los primeros tramos de la escalera de caracol, eran también de perlas azuladas. Entonces la poseí” (132 y 135).

En “El Unicornio”, cuando el personaje convierte a Camila en una estatua confiesa: «Sobre la mesa recosté el cadáver de mármol de Camila y, muy lentamente, por fin, lo desnudé. Tal cual ella había hecho momentos antes con el fruto, hice yo ahora desde sus cabellos hasta sus pies» (91). ¿Qué hizo Camila con el fruto? «– ¿Se come?– me preguntó. Tras mi afirmación lo cogió entre sus manos y, con una caricia larga y suave, le pasó de algo a bajo su lengüita palpitante» (91).

Carolina Navarrete explica que “el erotismo est[á] gobernado por la nostalgia de la continuidad perdida, y bus[ca] la fusión, es decir, la superación del ser personal y el rebasar todo límite” (Navarrete párr. 12). Es decir, el erotismo se sustenta en la ausencia presente o futura del otro. El ser emariano desea a las mujeres que lo acompañan, quiere “poseerlas”, sin embargo, y a pesar de eso, ellas desaparecen de su vida.



### 3.2 El cuerpo de *los otros*

El cuerpo de los otros “se escapa” frente al personaje, por momentos se vuelve inaccesible. El personaje y “Pibesa” van a la cordillera. Los cuerpos se desdoblan y el cuerpo femenino se vuelve inalcanzable.

¡Pobre Pibesa mía! En medio de la juventud de su risa debió haber percibido el punto oscuro de mi dolor al no poder lanzarme con mayor velocidad que la suya, de modo a alcanzarla, estrellarla y perforarla quemando mi sexo en las llamas de sus carnes, llamas robadas a la última de todas las cordilleras” (134).

De esta forma el personaje emariano, es un ser solitario. Jorge Mañach en su texto titulado “Vanguardismo” (1927) afirma lo siguiente:

el individuo aislado es exigente de concreciones; en compañía no lo es, porque siempre presume que su camarada ve claro lo que a él se le figura borroso. Esta confianza, este vago sentimiento de complementación es lo que hace tan peligrosas a las multitudes, capaces siempre de ensoberbecerse y airarse por un mitos que sus componentes, uno a uno, no sabrán sustentar (cit. por Manzoni 116).

Hay un momento en que las relaciones con las mujeres son conflictivas. El personaje pasa la lengua por el cuerpo muerto/“marmóreo” de Camila. Pues ella a pesar de su hermosura vive alejada de toda realidad.

Lo que siempre a Camila le reproché, entre risas y sarcasmos de ella, fue su absoluta ignorancia. Camila hasta hace pocos días, creía que las cáscaras de las almendras eran fabricadas por carpinteros especialistas para proteger el fruto mismo, que Hitler y Stalin eran dos personajes íntimamente ligados a nuestro Congreso Nacional; que las ratas nacían espontáneamente de los trastos acumulados en los sótanos; que Mussolini era ciudadano argentino; que la batalla de Yungay había tenido lugar en 1914 en la frontera franco-belga (90).

Mientras que, a pesar de la libertad sexual de Papusa, ella no quiere salir del ópalo ya que ella es «toda fidelidad y sobre todo obediencia [...] Si él [Zar Palemón] quiere, sí; si no, no» (110). Mientras que Pibesa después del

acto sexual «se transformaba y yo iba teniendo como todos mis miembros a una mujer ignorada» (135). A “Chuchezuma” simplemente no la vuelve a ver.



**Ilustración 17 Juan y Gabriela Emar**

‘En amores y amoríos bastaba una sonrisa prometedora de mujer para sorberle el seso.’ De la misma forma como se encuentran comentarios que aluden a la pasión de Emar por las mujeres, hay indicios de que, por otro lado, existía cierta indiferencia respecto a sus elecciones, a la fidelidad, y a las rupturas (Camila Grob, “La mujer esbozada...”).

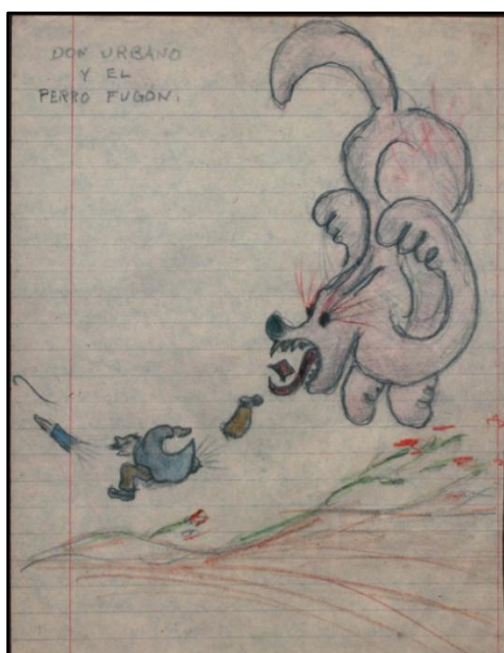
En definitiva, la relación de armonía y equilibrio que se produce con el cosmos, no es posible con las personas. Camila Grob, sobre la relación con las mujeres, afirma que

ninguna logra establecer una conexión profunda, amistosa o amorosa, con el personaje principal. Así, se convierten en seres ilusorios, en universos imaginarios que al ser evocados trasladan a otras realidades. Se vuelven tan ficticias como lo son el lobo-garú o el vampiro-negro (párr. 19).

Esta situación se complica aún más porque la falta de vínculos no solo se realiza con las mujeres sino con las personas en general. Para acercarse a

ellas, para encontrar puntos de contacto, el personaje necesita de un “medio”, por ejemplo Piticuti.

Todo transeúnte echaba hacia adelante otro hilo. Le era apenas visible como volición como deseo. Este hilo, diferente al anterior, estaba acechado por los imprevistos. *¡Nosotros éramos imprevistos para todos los que caminaban por la ciudad! Mas no teníamos contacto directo con ellos.*<sup>23</sup> Nos era necesario otra criatura de otra especie: Piticuti. Estos hilos éranme (sic) apenas visibles. Los percibía solo por la vista anterior. En cambio mi tacto los sentía mejor que los quedados atrás. Pues sentía nítidamente cómo me atravesaban el cuerpo a manera de finísimas y muy largas agujas. Una noche noté alarmado que todos ellos me atravesaban o tendía a atravesarme, por el sexo (77).



**Ilustración 18 Don Urbano y el perro Fugón, Juan Emar**

Los pintores y escultores, más que museos y academias, necesitan puntos de reunión y de reunión sencilla, alegre, en la que la más estrafalaria de las ideas no alcance a ser un compromiso jurado; los literatos y poetas, más que bibliotecas necesitan frecuentarse a diario, cambiar ideas y colosales proyectos, mantener en el calor vivo, las vibraciones que en la reclusión se calman. Y todos necesitan un contacto directo con ese inmenso público anónimo, que impenetrable cuando pasa por las calles, revela mil aspectos de mil vidas, cuando le rodea charla animosa, buena orquesta y agitación, todas esas cosas que hacen olvidar por algunos momentos el rol que cada cual cree deber representar a sus semejantes (Jean Emar, “Herraduras”).

<sup>23</sup>

El subrayado es mío.





En síntesis, el contacto con los otros no se establece, por un lado, porque el otro, el transeúnte es un “absurdo” por la sencilla razón que deambula, no se detiene a interactuar. Y por otro, y a nivel artístico, el contacto no se produce porque el arte está encasillado en “museos, academias y bibliotecas”. Además, el ser emariano posee “completo” dominio sobre su cuerpo, situación que no sucede sobre el de los otros, y cuando llegar a “dominarlo” será el cuerpo “marmóreo” de Camila.

### **Perfumes humanos**

El cuerpo del otro, es un cuerpo vital, con olor. Cuando el personaje recorre los cerros del Melocotón, uno de los olores clasificados son los «humanos». Entre estos está el de un «anciano con barba medio cana rabiando obstinadamente [...] un aroma de sumisión momentánea de mujer entrada en carnes». En otra casa había «un olorcillo confuso, informe, mezclado. En él había algo de arrullador y algo de violento [...] luego todo eso se fundió en un crudo olor a semen» (31), y el de la sangre.

El olor aparece del uso de los objetos, del sudor, de la sangre, del semen. De ahí que para Emar un “trapo limpio” sea “repugnante”.

Naturalmente que allí, al pasar frente a aquel rancho, lo repugnante sobrepasaba a lo agradable, pero ello —puedo asegurarlo— se debía a la descomposición del jabón y, además, a la inodoriad de los trapos. Estos en un principio olían a fábrica, a palillos, a agujas y a almidón. Luego, al ser usados, olieron a verano caluroso con gente laboriosa dentro del verano. Luego, las convenciones de los profesores universitarios, hicieron que esas gentes, por laboriosas que fuesen, se plegasen a las creencias en curso en universidades, academias y demás y que juzgases necesario lavar dichos trapos. Y lo hicieron. Al hacerlo hubo un momento en que los trapos quedaron ya sin olor a la mugre y aún sin el olor a resto de jabón seco, a alambre y a plancha (31-32).



En *El Perfume* (1985) de Patrick Süskind, Jean-Baptiste Grenouille, paradójicamente, posee un olfato desarrollado de una manera prodigiosa; sin embargo, su cuerpo no emana ningún olor. De ahí que las personas lo rechacen y no puedan establecer vínculos con él. En esta historia, el olor es el medio de las comunicaciones humanas. Para Juan Emar, medio siglo antes, el olor es parte vital de las cosas ya que la inodoridad “produce en nuestro sentido olfativo tal desilusión sorpresiva, que ello se traduce por una sensación de fetidez inaguantable (32)”, y agrego, de incomunicación y aislamiento.

### **La violencia y la ausencia de culpa**

En *Diez* se narra crimen y violencia: la descripción del ataque del “pájaro verde” al tío, el auto-asesinato en “el Unicornio”, las mordidas a los transeúntes de Piticuti, el disparo del hombre extraño hacia Pibesa, la mujer azotada en “Un vicio”. Además, Papusa, violada una y otra vez ya que «avanza un cortesano, joven, rubio, ojos de mar como la atmósfera, vestido todo de añil. Papusa sobre la alfombra se tiende y se abre [...] Sale el bufón enclenque balanceando su joroba verde y azafrán. Papusa cae» (103-4).

Selena Millares señala que esta característica, en Emar, es parte de la influencia de los poetas malditos –Blake, Baudelaire, Lautréamont y Rimbaud–. Y explica que

sus protagonistas son personajes neuróticos y grotescos que parodian la mecanización de la cotidianidad urbana, en atmósferas desrealizadas, con una poderosa presencia de la crueldad, el onirismo y lo fantástico, así como un humorismo visionario y delirante, que busca conjurar el signo trágico que atenaza al ser humano (Millares 53).

Sin embargo, el personaje se aleja de la responsabilidad de sus actos. Busca, justamente, no sentir culpa frente al crimen, mutilación o violación. En



“El perro amaestrado” después del “juego” con los peatones, el narrador cuenta que decidieron dar dinero a los transeúntes ya que «empezó a pesarnos la conciencia» (77), peso que, en realidad, no dura demasiado. Sin embargo, en el verdadero crimen, cuando mata a Camila, en “El Unicornio”, «todo sentimiento de responsabilidad desaparece» (91).

Paradójicamente, solo cuando es realmente inocente, se siente culpable, ya que la presencia de los otros, con un “dedo acusador”, es lo que permite señalar al culpable, ya que «el sentimiento se activa y clava con los dedos de los otros al pasar» (139). Recuértese el índice acusador de José Pedro hacia el “pájaro verde”. En Pibesa, donde el personaje es víctima de una situación incomprensible

El otro seguía inmóvil y me miraba. Mas los otros no avanzaban [...] Yo gritaba siempre, azuzaba, el índice alargado recto hacia él. La gente vacilaba y, poco a poco, la crispación de las manos se les fue soltando. Entonces ante la persistencia de su mirada, lentamente volvieron sus rostros hacia a mí y todos esos ojos me interrogaron. Hice un esfuerzo y grité: -¡Asesino! (139).

Con grandes y vanos esfuerzos, el personaje no logra que la multitud reaccione contra quien ha disparado a Pibesa y finalmente «una vaga culpabilidad [le] hizo palidecer» (140). Ahora bien, la ausencia de responsabilidad y culpa se traduce en la máxima expresión de libertad; «sentí profundamente dentro de sí mismo –pecho y garganta– que uno puede hacer cualquier acto...libertad total» (113).

En definitiva, la violencia se presenta como actos extremos del dolor como experiencia. La culpa no aqueja al ser emariano ya que esta proviene de un “acto realizado”. Es decir, paradójicamente, no siente culpa porque algo ha



hecho, se ha situado en el límite de la moral. Ya que el único “acto inmoral” para el sujeto emariano es no hacer nada.

\*\*\*



\*\*\*

### **Resumen**

El cuerpo en Emar se configura poco a poco, es decir, cada uno de los sentidos va tomando protagonismo. Además, es el “mecanismo” de encuentro consigo mismo, con el tiempo y el espacio. El ser emariano conoce su cuerpo y el universo, razón por la cual encuentra un equilibrio entre los dos. Sin embargo, el cuerpo de los otros, dotado de olor y sensualidad, se le escapa al sujeto emariano, y se ve imposibilitado de las relaciones con los demás, principalmente, mujeres. De ahí, que una de las formas de “poseer” estos cuerpos sea a través de la violencia.



#### 4. El ser dentro del mundo: tiempo y espacio.

*El presente es de todos; morir es perder el presente, que es un lapso brevísimo. Nadie pierde el pasado ni el porvenir, pues a nadie pueden quitarle lo que no tiene. Recuerda que todas las cosas giran y vuelven a girar por las mismas órbitas y que para el espectador es igual verla un siglo o dos o infinitamente.*

*(Jorge Luis Borges, "El tiempo circular")*

*La calle, ese personaje anónimo y tentacular que la torre de marfil y sus macilentos hierofantes ignoran y desdeñan. La calle, o sea, el vulgo; o sea, la muchedumbre. La calle, cauce proceloso de la vida, del dolor, del placer, del bien y del mal.*

*(José Carlos Mariátegui, "La torre de marfil")*

A inicios del siglo XX, la idea de modernidad impacta profundamente en las acciones de las personas. Se establece una nueva relación del hombre con el mundo y consigo mismo. Ana Pizarro explica:

La imagen de la modernidad que entrega el mundo tecnificado en su proyecto acumulativo y racional de progreso y desarrollo es el prestigio que adquieren los países industrializados: lo moderno equivale a una nueva percepción de la realidad en la cual lo sucesivo pasa a dar lugar a lo simultáneo, el espacio histórico es sustituido por el geográfico, la discronía por la sincronía, la tradición por el instante (Pizarro 12).

El narrador dispone de una "precisión cartográfica". Describe las direcciones como si se tratara de un "mapa" o "guía". Además, esta precisión no sólo se da en la ciudad sino también en el campo. Para llegar a los cerros del Melocotón: «hay que ir hasta el final de dicha alameda, tomar luego por espacio de unas ocho cuabras el camino público, torcer a la derecha por un sendero cubierto por las ramas de tupidos arrayanes y, por fin, cruzar un gran

potrero sembrado de alfalfa. Terminado este, se halla uno al pie de los cerros» (26).



**Ilustración 19 San Agustín de Tango es la ciudad arquetípica creada por Emar en su novela *Ayer* (1934)**

Por eso digo que existe la preocupación de embellecimiento, de embellecer, y rara vez la obra resulta bella de por sí. A esto se debe que veamos en casi todas las construcciones santiaguinas -y de casi todo el mundo- ahogando los elementos esenciales del edificio, ahogando el buen sentido y la razón de ser, una infinidad de artefactos infantiles y banales que los arquitectos han desenterrado del cajón de embellecimiento y arte, y que luego aplican sobre el edificio sin el menor sentimiento estético; pero reconfortados por las enseñanzas de una escuela que les ha inculcado que toda forma o pastiche de forma perteneciente a un estilo dado, es, por este solo hecho, bella, siempre bella, póngasela donde se la ponga, úsesela como se la use. Emplean la parte 'belleza' como la mujer los polvos y el *rouge* (Jean Emar, "Ideas sueltas sobre arquitectura").

En las "Notas de arte", Jean Emar está continuamente escribiendo y cuestionando la arquitectura de Santiago. De ahí que el escritor haya creado su propio modelo de ciudad: San Agustín de Tango.



que ofrece la visión objetivante de una ciudad ordenada y legible. La construcción geométrica permite ver el conjunto en tanto la distancia y la elevación transforman a la creadora del plano en alguien que posee una gran capacidad de visión, porque ella se erige en un gran Ojo de poder omnividente y, así, puede leer la ciudad con una 'mirada de Dios' (Lizama 122-3 d).

El narrador emariano está consciente de estas dos categorías espacio temporales ya estas «en los textos de Emar abundan» (Rubio párr. 5 e) Alusiones al tiempo encontramos en los títulos, de sus libros: *Un año*, *Ayer*; y al espacio en *Miltín* –cerro- y, en los cuentos “El fundo de La Cantera” y “El hotel Mac Quice” cuyo apartado se llama “Dos lugares”.

#### 4.1. Tiempo literario y tiempo emariano

El narrador emariano concibe el tiempo de una forma bastante particular. Por un lado, lo narra con una precisión casi obsesiva. En este sentido, el tiempo es descrito en fechas y horas –minutos, segundos–. “El pájaro verde” «nació el 5 de mayo de 1821, es decir, que en el momento preciso en que rompía su huevo y entraba a la vida, lejos, muy lejos, allá en la abandonada isla de Santa Elena, fallecía el más grande de todos los emperadores, Napoleón I» (15).

Además, con relación a las horas, la situación se complejiza aún más. En el mismo cuento, cuando el pájaro ataca al tío del personaje. El narrador relata: «Esto fue el desatar, el cataclismo, la catástrofe. Esto fue el fin de su destino y el comienzo del total cambio del mío. Esto –alcancé a observarlo con la velocidad del rayo en mi reloj mural– aconteció a las 10 y 2 minutos y 48 segundos de aquel 9 de febrero de 1931» (21). De esta forma, el narrador registra un tiempo “cronométrico”.





Y por otro lado, el tiempo se presenta como una dualidad: puede ser eterno o simplemente regresar a la “primera nada”. Si bien los diez cuentos están narrados en pasado –los actos que cambiaron la vida del personaje ya habían sucedido–, parece que lo que más importa es el presente. De este modo, los relojes deben ser destruidos.

He cogido mi reloj de oro, grande y viejo, lo he lanzado al aire, ha caído se ha despedazado: cada ruedita, cada resorte, cada tornillo, cada pedazo de cristal quebrado, cada numerito del cuadrante, ha sonado de un modo peculiar, ha ido por cada encrucijada de la casa, ha atravesado, ha perforado a Chuchezuma, conmigo en cada sonido (129).

Ignacio Álvarez explica que «el presente es la única temporalidad del acto de escribir que, a su vez, constituye el acto de existir» (Álvarez 18). De esta forma, el ser emariano debe ser contemplado desde su “presente” ya que tanto en el pasado como en el futuro corre el riesgo de desaparecer. Sin embargo, vale recalcar las dos proyecciones temporales no son completamente anuladas, ya que en el pasado “sucedieron cosas” –que tanto desea– y en el futuro, se encontraría la eternidad.

### **El cuerpo en la eternidad**

El cuerpo, en *Diez*, experimenta, ama, sufre, “muere”, sin embargo la muerte no significa la no existencia, sino el paso a la eternidad. “El pájaro verde” después de una vida de viajes y cambios, es embalsamado.

El noble loro de Tabatinga, cazado por el sabio profesor *Monsieur le Docteur* Guy de la Crotale y muerto en el altar de las artes frente al pintor Henri-Guy-Silure-Portune de Rascasse, había vivido 85 años, 3 meses, 11 días. Que en paz descanse. Mas no descansó en paz. Henri-Guy, tiernamente, lo hizo embalsamar (15-16).

Camila come el fruto del “Árbol de Quietud” que mezclado con leche

es el más violento veneno para las muchachas en flor [...] Las muchachas muertas así no se descomponen. *Quedan marmóreas hasta la*



*eternidad*. El hombre que las contempla en su mármol pierde todo interés por toda muchacha que hable, respire y se traslade en el espacio<sup>24</sup> (76).

Sin embargo, lo que más llama la atención es lo que agrega el narrador: «*Esto, Marcel Proust lo ignoraba. De haberlo sabido, se hubiese evitado varios volúmenes*»<sup>25</sup> (82). Lo que confirmaría lo escrito en líneas anteriores, pues la búsqueda del pasado, no es lo que realmente le interesa al personaje sino lo que pasa en el momento que se reedifica.

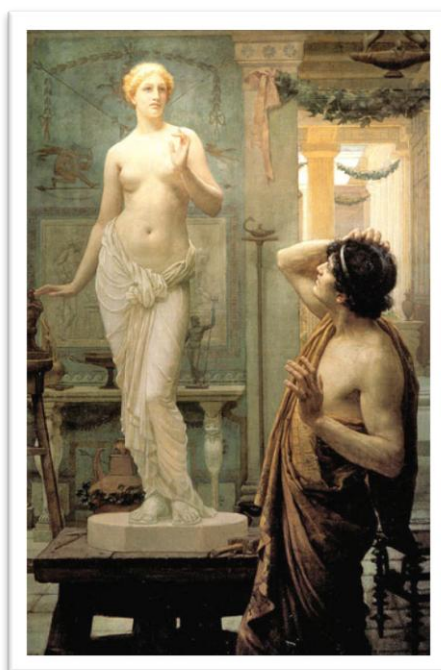
Ahora bien, la situación de Camila recuerda a la vivida por Pigmalión, quien se enamora de la escultura que construye y ruega a Venus para que esta tenga vida. En el caso de Camila sucede lo opuesto, para ella el paso se da, “de la carne al mármol”; ya que «la estatua glorifica al mármol, el cuadro no está hecho a partir de la tela y con ingredientes materiales, es la presencia de la materia que sin él permanecerá oculta» (Blanchot 199).

Además, hay momentos en que parece que Camila de cierta forma es castigada. Recordemos que es una mujer que vive «alejada de toda realidad» (90). Ítalo Calvino analiza la relación entre Perseo y la Gorgona. Para matarla se eleva sobre ella con unas sandalias aladas, y para evitar que lo convierta en piedra mira su reflejo en el escudo de bronce. La cabeza de la Gorgona se convertirá en una mortal arma, cuando Perseo está a punto de ser vencido por sus enemigos, saca la cabeza y deja a todos petrificados. Calvino afirma: «un arma que no usa sino en casos extremos y sólo contra quien merece el castigo de convertirse en estatua de sí mismo» (Calvino 21). Camila se convierte en estatua de sí misma.

---

<sup>24</sup> El subrayado es mío.

<sup>25</sup> El subrayado es mío.



**Ilustración 20 *Pigmalión y Galatea*, Ernest Norman**

El festivo día de Venus, de toda Chipre el más celebrado, había llegado, y recubiertos sus curvos cuernos de oro, habían caído golpeadas en su nivea cerviz las novillas y los inciensos humeaban, cuando, tras cumplir él su ofrenda, ante las aras se detuvo y tímidamente: 'Si, dioses, dar todo podéis, que sea la esposa mía, deseo' —sin atreverse a 'la virgen de marfil' decir— Pigmalión, 'semejante', dijo, 'a la de marfil'. Sintió, como que ella misma asistía, Venus áurea, a sus fiestas, los votos aquellos qué querían, y, en augurio de su amiga divinidad, la llama tres veces se acreció y su punta por los aires trujo (Ovidio, *Metamorfosis*).

Acosta retoma las palabras de Borges y explica que

la eternidad es la suma de todos nuestros ayeres, todo los ayeres de todos los seres conscientes. Todo el pasado, ese pasado que no se sabe cuándo empezó. Y luego, todo el presente. Este momento presente que abarca todas las ciudades, todos los mundos, el espacio entre los planetas. Y luego, el porvenir. El porvenir, que no ha sido creado aún, pero que también existe (372).

Camila es colocada en la tumba del personaje en lugar de la cruz, y en este momento se produce un quiebre. Las personas que la observan no saben, cómo interpretarla.



Al día siguiente los artistas discutían la nueva escultura. Hubo quienes hallaron aquello de un naturalismo osado; hubo quienes, de una estilización exagerada. Hubo quienes la emparentaron a Atenas; quienes, a Bizancio; quienes, a Florencia; quienes a París. Hubo quienes consideraron ultrajante hacer brillar el cuerpo púber de una virgen sobre las que ya no son; hubo quienes aseguraron que la desnudez de una muchacha en flor redimía, con su presencia, todas las faltas de cuantos duermen bajo tierra. Hubo quien arrojó a sus pies un cardo; quien, una orquídea; quien, un escupitajo; quien un puñado de corales y madreperlas (93)

Schultz afirma que el arte es el camino alternativo para detener el tiempo, es decir “en el símbolo se detiene el tiempo” (Schultz 115). Camila evidentemente representa el arte, ese arte nuevo, muchas veces mal entendido. Sin embargo, también representa la eternidad, una eternidad en movimiento.

### **Un ser que desaparece en el tiempo**

El narrador/personaje emariano tiene una híper conciencia del tiempo. El tiempo avanza y el personaje gana experiencia, crece, se renueva. Sin embargo, también corre el riesgo de desaparecer. En “El fundo de La Cantera” el personaje sufre el impacto del tiempo como hecho simbólico

Junto con traspasar el umbral. – ¡La viuda! – exclamé con razón, pues la maldita vieja puntiaguda me abordaba como un proyectil. – ¡Ay, hijito!—me dijo— yo fui tan amiga de tus padres... Y me hizo recular siete años en mi vida. –Tú no te acordarás siquiera cuando vivíamos todos en la calle Chuquisaca...Y me echó treinta años hacia atrás. –¡Ay, hijito! – me repetía colgada de la solapa—, tú me decías tía Chacha... ¡Santo Dios! Ya no estaba agarrado más que con dos años a este mundo. – Y si supieras cómo me acuerdo siempre de ese día, el año de... ¡Vieja bruja! ¡Ya me lleva y me mete en el vientre de mi madre! –Te diré, hijito, que cuando yo era niña como tu sobrinita y jugaba con mi madre, niña también... ¡Vieja tenebrosa, parida en los infiernos! ¡Hete ya tus anchas en este mundo del no ser, acurrucada cual siniestra alhuaquereca graznando! (163-164).



**Ilustración 21 *La persistencia de la memoria*, Salvador Dalí**

Nada hay más dulce como dormir sobre una creencia inamovible. La creencia de la ilusión de eternidad, dormir es cosa digna de los dioses (Jean Emar, "Críticos y crítica").

De ahí, que sea tan importante el acto simbólico de romper el reloj. El discurso del otro, proyecta una temporalidad sobre el sujeto emariano. El riesgo de desaparecer no solo se produce como una regresión, con el discurso de la viuda. Sino también con la proyección, en el mismo cuanto, líneas más abajo se lee:

Me hallé frente a dos veteranos que conversaban afirmados en el último manzano [...] uno le dijo al otro con gesto marcial [...] – Ten la certeza compañero, que cuando los nietos de ese chiquilín que va allí...Para cuando los nietos del chiquilín...Pero, ¿y yo, entonces, y yo? ¿Acaso porque estoy tras un cerezo mi existencia pasa como un relámpago? (164).

Es interesante como el tiempo para el personaje se presenta a través del discurso de los otros, son ellos a través de su palabra los que disponen su temporalidad. Paradójicamente, el ser emariano que tanto observa los relojes



con el transcurrir de los segundos, puede desaparecer en ese tiempo pero ya no mecánico sino discursivo.

## 4.2 El espacio emariano

Para comenzar este apartado, quiero hacerlo con una reflexión, sobre el espacio, de Michel Foucault quien explica:

*no vivimos en un espacio neutro y blanco; no vivimos, no morimos, no amamos dentro del rectángulo de una hoja de papel. Vivimos, morimos, amamos en un espacio cuadrículado, recortado, abigarrado, con zonas claras y zonas de sombra, diferencias de nivel, escalones, huecos, relieves, regiones duras y otras desmenuzables, penetrables, porosas; están las regiones de paso: las calles, los trenes, el metro; están las regiones abiertas de la parada provisoria: los cafés, los cines, las playas, los hoteles; y además están las regiones cerradas del reposo y del recogimiento (Foucault párr. 2 b).*

Esta cita nos sitúa directamente dentro del espacio emariano. Los personajes de los diez cuentos “viven, mueren y aman” en una área dinámica y vital. La diferencia no solo se basa entre campo y ciudad o espacio urbano y rural. Todos lugares ofrecen experiencias inimaginables a los personajes, por cada sitio que transitan, caminan, cabalgan o se quedan, se enfrenta a experiencias casi místicas.

En “Maldito gato”, el personaje, en “una mañana esplendorosa” va a los cerros del Melocotón con su Tinterillo, y la naturaleza se ofrece como un laboratorio que le permite experimentar/“jugar” no solo con ella, sino incluso con su propio cuerpo. En la obra de Emar, hay una relación muy estrecha entre el espacio y el cuerpo. Los dos se manifiestan con cosmos.

Mientras así galopaba, me entretuve en gozar cuanto podía con aquel amplio registro de hielos y calores que esa esplendorosa mañana había puesto a mi disposición [...] Entonces me entregué al siguiente *juego*: echaba mi mano derecha hacia atrás hasta tocar el anca del animal y luego, con el brazo bien estirado, la proyectaba hacia adelante hasta tocarle las orejas. La velocidad adquirida por mi mano durante este gesto era, naturalmente, la del galope del caballo más la suya propia, es decir que, haciendo dicho gesto con mayor o



menor violencia, la mano alcanzaba un galope apresurado, o un gran galope, o la carrera. Por lo tanto, según como la proyectase hacia las orejas, sentí en ella todas las gamas del frío mientras el resto del cuerpo permanecía sin ningún grado registrable, al menos como sensación (27).

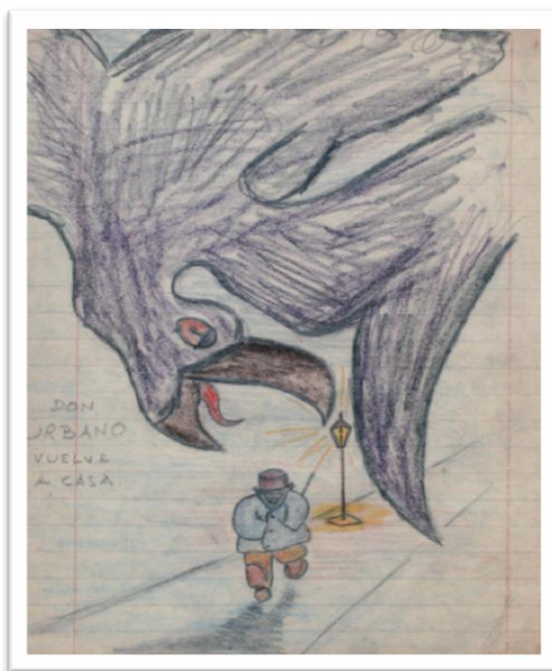
Mientras que, cuando el personaje mueve contrariamente la mano, siente “todas las gamas del calor”. Con esta cita podemos observar que el campo es mucho más que naturaleza, hasta cierto punto es un campo mecanizado en el que con las dinámicas del movimiento y la velocidad se experimentan las gamas del frío y del calor. En definitiva, la naturaleza para la narrativa emariana se presenta y se configura a partir de las experiencias corporales del ser humano.

### **El transeúnte y las ciudades**

Ahora bien, ¿qué sucede con la ciudad? ¿Cómo entender las cartografías urbanas? En primer lugar, tenemos que recordar que Juan Emar es “hijo de su época”. Es decir, como muchos escritores y artistas, hizo una parte de su vida en Francia. En consecuencia, en *Diez* encontramos la configuración de las dos grandes urbes, la parisina y la de Santiago.

Sin embargo, a pesar de las diferencias que existen entre las dos, hay algo, o, mejor aún, alguien que las vincula: el transeúnte. En “El perro amaestrado”, el narrador afirma: «Todo transeúnte es un absurdo. Cada ser humano cuando está quieto o se entrega a sus actividades o satisface sus necesidades vitales, puede ser razonable. Pero al convertirse en transeúnte se convierte en un absurdo» (74).





**Ilustración 22 *Don Urbano vuelve a casa*, Juan Emar**

El paralelismo de las calles aburre; su longitud desmesurada aburre; su igualdad aburre; y su paulatino achatamiento hacia los campos, hasta que la Última casa es del alto de los trigales, aburre también y descorazona. Por un deseo de variedad, de imprevistos, de estética, se estiran diagonales en los planos de la capital con la esperanza de poner fin, siquiera en un papel, a tanto aburrimiento. Alguien me decía que en las calles santiaguinas no se puede ni pensar concentradamente, pues son tan largas, tan largas que hasta los pensamientos se escurren por ellas, como el agua por cañerías o canales, hacia los campos, hacia la inmensidad (Jean Emar, “Ilusiones santiaguinas”).

El transeúnte es absurdo porque es anónimo, se pierde entre la multitud. En “El pájaro verde”, los amigos del personaje «se precipitaban cual un solo hombre a la tienda» (19). Además, la condición de pasaje del transeúnte, es lo que lo sitúa en ese plano ilógico. Para el narrador emariano, es necesario que el habitante pueda quedarse, quizá anclarse, al menos momentáneamente, en un lugar.



## Desde abajo

Juan Emar, cuando entierra a su tío que muere al ser atacado por “el pájaro verde”, mira al pájaro y «la enorme cantidad de odio despedida por mis ojos debió pesarle sobre las plumas del dorso, más aún si a su peso se agregó –como lo creo– el de las palabras cuchicheadas por mis labios: -¡Ya arreglaremos cuentas, pájaro inmundo!» (24).



**Ilustración 23 Ventana a ras del suelo, San Martín de la Vega del Albereche**

El personaje con una ventana al ras del suelo pierda la visión completa de los otros y su cuerpo se reduce a los tobillos y pies.

La situación es diferente en “El Perro amaestrado”, ya que el lugar se presenta como un “guarida” para los personajes.

Cada noche, en una habitación oscura de la *planta baja* de mi casa – *cuya ventana sobre la calle*<sup>26</sup> estaba protegida por una reja colonial– nos agazapábamos nosotros tres y el perro [...] De pronto un transeúnte venía. Pasaba frente a la ventana. Desiderio Longotoma murmuraba: -¡Zus! Piticuti saltaba sobre la reja y ladraba. El transeúnte creía desfallecer (75).

<sup>26</sup> El subrayado es mío.



Además, lo ocurrido con Pibesa también nos dan pistas sobre este ocultamiento.

Al cabo de una hora pasábamos al frente de mi casa. Dejé a Pibesa, entré y corrí al subsuelo. El suelo de mi casa tiene una ventanita al ras de la acera. Me precipité a ella para ver pasar los pasos de Pibesa. Pasaron. Vi sus medias beige, sus pies de raso y sus dos taconitos agudos, bañados en sangre escarlata (141).

En síntesis, hay momentos en los cuales el personaje emariano está situado en una “elevación”, es decir, mira desde arriba por ejemplo el ópalo donde vive Papusa. Sin embargo, también observa desde abajo, desde una capa subterránea de la tierra. Estos se presentan como momentos “críticos” para el personaje ya que *el y lo otro* está a una altura superior lo cual fragmenta su cuerpo y la visión del personaje.

## El viaje

El personaje emariano está en continuo movimiento, cambia de sitio ya que «en un momento crucial en el curso de sus vidas, siente también, por lo general, la necesidad de aire y espacio libre. Sienten, en suma, la necesidad de *viajar*» (Trías 214). La vida del propio Emar estuvo caracterizada por el viaje, fue tres veces a Francia, sin embargo también conoció España, Inglaterra, Suiza.

Rose Corral explica sobre la importancia de los viajeros a nivel cultural ya que «debe insistirse también en el papel que desempeñaron algunos viajeros vanguardistas para estrechar lazos entre los distintos grupos y colaborar en el intercambio de libros y revistas» (Corral 16). En este sentido, señala la importancia de los viajes de Oliverio Gironde por Chile, Perú, México y Cuba como “embajador” de la juventud intelectual.



Ahora bien, en este apartado tenemos que diferenciar dos tipos de viajes. El viaje físico, como cambio de lugar, y el viaje interior. El viaje interior es producto del uso de alucinógenos, le permite conocerse a sí mismo. El personaje busca conocer otros mundos. Ya que «la alucinación se impone frecuentemente con una nitidez y un relieve que buscaríamos en vano en un paisaje normalmente percibido» (Raymond 33).

La relación de la literatura con los alucinógenos se ve aún más intensificada con los simbolistas. Más tarde Charles Baudelaire será quien se manifieste aún más explícito con sus “paraísos artificiales”. Por su parte, Juan Emar en su texto *Cavilaciones* explica que

El opio, la cocaína, el haschisch y aún el alcohol realizan sobre quien se lo administra hasta cierto punto la sensación de prodigio que se avecina a lo sobrenatural, por el hecho que se vive por un cierto tiempo, se piensa, se siente, entre otros como uno, personalmente, no está constituido para hacerlo. Uno vive una vida extraña a la de uno mismo y por eso uno á étonne de sí mismo y por ende de cuanto le rodea (Emar párr. 5 a).

Ahora bien, ¿qué pasa en el texto emariano? El personaje del “Maldito gato” nos cuenta.

El chino Fa había, pues, aprendido, en su vida errante, a fabricar el candiyugo. Aquí en Chile, lo siguió fabricando para su uso personal y para uno que otro amigo entre los que me tuve, más que el honor, la dicha de contar. Cada bastoncito de candiyugo nos lo vendía por la suma de ciento cuarenta pesos, suma que, si a primera vista parece exagerada, se encuentra irrisoria dados los goces que proporcionaba (42).

Sin embargo, este viaje también se realiza con el alcohol<sup>27</sup>. En el mismo texto, líneas arriba citado, escribe: «Las delicias de una embriaguez están en razón directa del dominio que uno tenga para seguir siendo durante ella quien era antes de ella y entonces poder sentirse otro. Como también el dolor de un

---

<sup>27</sup> “El pájaro verde” es el título del primer cuento de Emar, pero también es una bebida con alto grado alcohólico que se bebe en las cárceles de Chile.



loco p. ej. Estaría en esa misma razón directa» (Emar c párr. 5). Sin embargo, advierte del control que se debe ejercer sobre el consumo. Pues “la embriaguez ante la vida que allí se busca como un bien soberano es la del hombre vuelto a su dichosa desnudez, obligado a volver a sentirlo todo” (Raymond 56).

James Clifford, en “Culturas viajeras”, señala la importancia de los hoteles o lugares de tránsito «por los cuales se pasa, donde los encuentros tienen un carácter fugaz, arbitrario» (29). De ahí que por ejemplo uno de los cuentos se titule “El hotel Mac Quice”, también “Chuchezuma” conoce “hoteluchos dudosos”

El viaje y el movimiento son parte esencial de la obra emariana. En “El pájaro verde” se describe “una expedición científica”, el pájaro junto al personaje regresan a Chile. En “Maldito gato”, el personaje galopa por los cerros de Melocotón. En “El Unicornio” se parte a los “confines de Etiopía”. El personaje se mueve por “el” y “su mundo” como un nómada en busca de conocimientos y alimento espiritual.

## **El espacio infinito**

Como hemos visto el espacio, o mejor aún, la narrativa de Juan Emar se caracteriza por el movimiento y la velocidad. Sin embargo, el dinamismo no excluye la crítica a un espacio que se moderniza. En “El hotel<sup>28</sup> Mac Quice” se describe la urbe como:

---

<sup>28</sup> James Clifford afirma: “Estaba apabullado por la cantidad de surrealistas que vivían en hoteles o lugares transitorios semejantes a hoteles, y pasaban su tiempo entrando y saliendo de París. [y agrega] El surrealismo viajó y fue traducido en el transcurso de esos viajes” (Clifford 44).



Un nuevo concepto de la estética urbana ¿Por qué no? Yo, por mi parte, siempre había soñado con distribuir de otro modo centros y grandes edificios de una ciudad, y por ende, las arterias que los unirían [...] Pues bien, la idea realizada aquí podía ser diferente, al menos en lo que yo hasta ahora había apreciado [...] Para mayor armonía todos estos hoteles serían iguales e iguales también las plazas que los enfrentaban. Para llevar la armonía a su máximo, se llamarán todos de igual modo: Mac Quice (152).

Acosta explica que

el mundo está signado por la repetición, pero no por la repetición de una identidad extramundana; más bien como producto de un querer cuyo estilo es la eternidad, un devenir lleno de simetrías, una eterna repetición que no subsiste por la decaída en el tiempo de unos originales que se gastan (351).

Sin embargo, la repetición para Emar es fuente de aburrimiento, recuérdese las críticas que realiza a su propia ciudad. El espacio, al igual que el transeúnte, también se vuelve anónimo. Si bien el narrador propone el concepto de armonía, que inmediatamente lo descarta, podemos darnos cuenta que es un espacio que se pierde en la multiplicación.

En consecuencia, la ciudad se convierte en un laberinto de calles infinitas, entre las cuales si el personaje no quiere perder/se tiene que avanzar. “Chuchezuma” y el personaje van por «una serie de nuevas callejuelas extremadamente angostas y tortuosas» (113). Avance opuesto a lo que Emar busca en la ciudad, ya que la charla y el intercambio de ideas es imposible con gente que camina sin cesar.

### **Micro y macrocosmos**

La narrativa emariana, lo abarca todo, es holística. Por otro lado, «el cosmos puede buscarse también dentro de cada uno de nosotros, como un caos indiferenciado, como multiplicidad potencial» (Calvino 130). El cuento “Un vicio” tiene claros vínculos con los cinco pétalos de la “rosa masónica”. Cada



uno de los pétalos representa «los cinco reinos de la existencia y los cinco sentidos de los seres vivos» (Freinet 181). En este sentido, existe lo “elemental”, “mineral”, “vegetal”, “animal” y “humano”. Por su parte, el personaje nos cuenta:

Un momento después me tomé una copa de alcohol puro. Y lloré sobre las desventuras que afligen a mis semejantes. Luego tomé una copa de whisky. Lloré sobre cuanto tienen que sufrir, a causa de mis semejantes, los animales y aves de nuestro planeta. Luego tomé una copa de pisco. Lloré por los reptiles los peces y los insectos. Luego, una copa de vino. Lloré por las flores, las hojas, los frutos, por las raíces que se entierran suelo abajo. Por fin tomé un vaso de cerveza. Y lloré por nuestros hermanos, nuestros tiernos y dulces hermanos que no hablan, que no crecen, que no fornican: los minerales (174).

En este sentido, «el alma tiene medios de comunicarse con ese más allá oculto; entre el microcosmo y el macrocosmo, entrambos espirituales en su esencia, existe un lenguaje común que les permite mostrarse el uno al otro y reconocerse: el idioma de los símbolos, de las metáforas y las analogías» (Raymond 20). En definitiva, el universo emariano busca integrar todos los elementos. En este sentido, el ojo artístico trasciende estos límites y se convierte en un ojo cósmico.

### **Un universo inventariado**

El ser que se reedifica en los diez cuentos se encuentra inmerso en un universo vasto y lleno. Parecería que el narrador emariano está obsesionado con el registro de las cosas que observa, que posee u olvida «ya que la lista pretende inventariar el mundo, la combinatoria en tanto que motor narrativo, permitiría formular y fundar dicho mundo» (Decante 291). Hay momentos en que estas enumeraciones descriptivas se presentan como un collage.

En “el Unicornio” cuando Desiderio Longotoma ha perdido su “personalidad y mejores ideas” las personas llevan un objeto que creen que se



corresponde con su pérdida, a cambio de eso Desiderio les entrega también un objeto (80-81). El personaje nos cuenta:

El mismo día recorrí el sector indicado. Tras larga búsqueda encontré en un tarro de basuras un molar de vaca. No dudé un instante. Lo cogí y me encaminé al 101 de la Nevada. Once personas hacían cola frente a la puerta de Desiderio Longotoma. Cada uno tenía algo en las manos (83).

| Persona     | Da  | Recibe de Desiderio         |
|-------------|---|-----------------------------|
| Primera     | Un frasquito lleno de arena                 | Un cortaplumas              |
| Segunda     | Un lagarto vivo                             | Dos cigarros puros          |
| Tercera     | Un viejo paraguas de<br>cacha de marfil     | Un cascabel                 |
| Cuarta      | Un par de criadillas crudas                 | Una esponja de caucho       |
| Quinta      | Una flor                                    | Un lince embalsamado        |
| Sexta       | Una barba postiza                           | Una tira de terciopelo azul |
| Séptima     | Un microscopio                              | Un par de huevos al plato   |
| Octava      | Una pluma de gallineta                      | Un pequeño reloj            |
| Novena      | Una copa de perfumes                        | Una trampa para conejos     |
| Décima      | Una mariposa                                | Un llavero                  |
| Undécima    | Su propio hijo                              | Una libra de azúcar         |
| Yo          | Molar de vaca                               | Una corbata gris            |
| Una anciana | Pedazo de arcilla con un<br>tacón enterrado | Un pergamino y una ostra    |

Tabla 2 Objetos dados que representan, según los personajes, la personalidad de Desiderio Longotoma.

Ahora bien, ¿cómo entender esta enumeración que muchas veces raya en lo obsesivo? Ítalo Calvino explica que “cada mínimo objeto está contemplado como el centro de una red de relaciones que el escritor no puede dejar de seguir, multiplicando los detalles de manera que sus descripciones y divagaciones se vuelvan infinitas” (Calvino 110).

En “El hotel Mac Quice” los objetos, que olvidan el narrador y su mujer, sobrepasan lo esperado por el lector.

Abrí la puerta, entré, miré. En efecto, habíamos olvidado: Mi cepillo de dientes de carey color de naranjada artificial y más aún de jalea de extracto de naranja,  $\frac{3}{4}$ ; de caki,  $\frac{1}{4}$ ; como las preparadas por mi madre hace veinte años para festejar cualquier éxito de la familia [...] también un par de zapatos de gamuza blanca que de mi mujer llevaba mañana por medio; nuestra máquina fotográfica Voigtlander, 6 x 9; mi sombrero de paja; el jabón para el baño; tres sostensenos de mi mujer, dos de ellos rosados, el otro huevo de pato [...] Además [...] su bata, de seda negra por fuera, de franela blanquecina por el



interior, con dos manchitas de tinta cerca del cuello [...] todas mis corbatas sin excepción alguna [...] hay que ver que eran tres docenas y media [...] mi reloj de pulsera; Longines; un tubo de aspirina; mi smoking de paño inglés [...] una cajita de roble americano con tapa de laca china, conteniendo cuatro condones sin uso, marca Safety Brothers Ltd., hechos de tímpanos de palomas [...] nuestro fonógrafo portátil Decca, con dos discos de cantejondo [...] un cenicero réclame [...] un prendedor de corbata [...] un paquete con comestibles que mi mujer había preparado cuidadosamente [...] nuestra gatita de diez meses, Katinka [...] mi bastón de palo de *latrodectus formidabilis*; el cortapapel, siete paquetes de tabaco habano; un ramo de azaleas [...] el irrigador de mi mujer; las notas para mi próxima novela; una invitación para visitar la exposición vitivinícola; y mis zapatillas de noche con piel de tarántula [...] a mi hermana María (147-149).

A más de la excesiva cantidad registrada, el narrador abunda en detalles. En definitiva, la obra emariana está marcada por un

anhelo de reconstrucción de la vida propia y de todas las vidas, anhelo que tiene su expresión en el hecho de que el narrador emariano multiplique los detalles y expanda infinitamente las descripciones, de forma que el discurso narrativo se hace multidireccional y termina por revelar el mundo entero.” (Rubio 18 b).

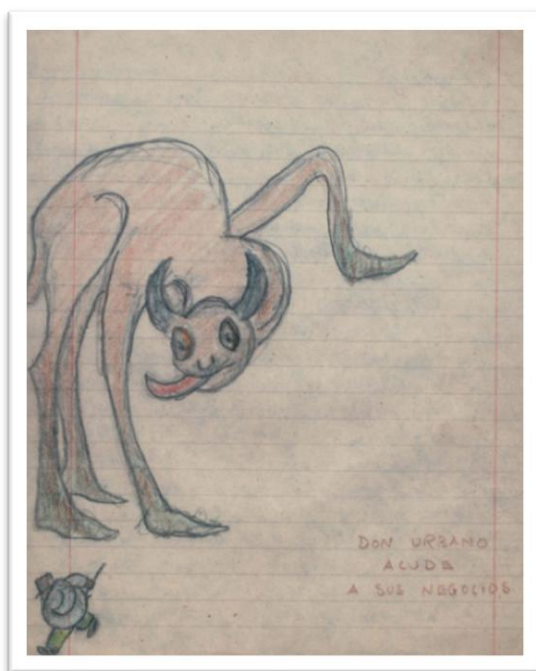
Es decir, ese vastísimo universo emariano primero es ordenado e inventariado lo que evita el caos. Ya que cada objeto es colocado en su lugar correspondiente, además apreciado por sus características, y finalmente, cada objeto supone una serie de relaciones con otros y con los personajes. De esta forma los objetos se convierten en metáforas, fetiches y deseos de la vida del ser.

### **El bestiario emariano**

A lo largo de los diez cuentos se registran una serie de animales. En consecuencia, se podría hablar de un “bestiario emariano”. En primer lugar, una de las secciones del libro se titula “Cuatro animales”, en ella se encuentran los cuentos: “El pájaro verde”, “Maldito gato”, “El Unicornio” y “El perro amaestrado”.



El narrador de “Maldito gato” cuando hace la clasificación de los olores, presenta al lector los “olores silvestres” que está caracterizado por insectos: haba tenca, el perro del diablo y la vichuca de los pantanos. Insectos fantásticos, a excepción de la vichuca, que tiene un olor característico. Además, hace una explicación “entomológica” sobre la morfología y hábitos de estos insectos.



**Ilustración 23 *Don Urbano acude a sus negocios*, Juan Emar**

En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas (Jorge Luis Borges, “El idioma analítico de John Wilkins”).

Sin embargo, lo que más llama la atención, por un lado, es la relación de estos con el hombre. Pues se presentan como un somnífero o droga que evita que el hombre los mate cuando se acercan para chupar la sangre. Por otro



lado, se describen dos seres que emergen de las emociones de los sujetos: “el lobo-garú” y el “vampiro negro”. Chuchezuma le dice al personaje: «Los perros grandes de noche te evocan, muy adentro de ti mismo, tan adentro que no logras darte cuenta de ello, te evocan lo sé, al lobo-garú» (115). De este modo, la presencia de animales se relaciona con la parte “instintiva” sujeto.

Lo interesante de la presencia de estos seres extraordinarios es que nacen del hombre. «El lobo-garú nace de un pensamiento y de una volición de un hombre ya existente que ha caído en estado de trance. Este hombre tiene que estar saturado hasta la últimas células de todo el odio en contra de sus semejantes» (117). Por su parte, el “vampiro negro” emerge de un hombre que ha muerto, sin embargo también han estado cargados de odio.

Ahora bien, ¿cómo entender la presencia de animales en la obra emariana? En primer lugar, se evidencia una vez más este mundo que desde lo micro a lo macro animal. Los “Cuatro animales” se presentan para el personaje como el vehículo para llegar a otro estado. “El pájaro verde” representa el arte, “Maldito gato” la posibilidad de una experiencia mística, “El Unicornio” la detención del tiempo y “El perro amaestrado” la salida a la angustia de las calle y los transeúntes.

\*\*\*



\*\*\*

### **Resumen**

Tiempo y espacio emariano están en estrecha relación, el tiempo no es el mismo en todos los lugares; y el espacio otorga otras posibilidades temporales al ser. Además, por un lado, el tiempo se presenta dentro de una dualidad: la nada y la eternidad, surgidas a través del texto. Y por otro, el espacio permite experiencia y emociones. Tanto la ciudad como el campo ofrecen experiencias al ser, sin embargo en la primera su cuerpo se limita al recorrer las calles, por lo que priman las emociones del sujeto. Mientras que en el campo, es el cuerpo el motor de comunicación del ser.



## Conclusiones

Las vanguardias artísticas y literarias surgen como una ruptura y renovación arte realista imperante en la época. En Chile, celebración del I Centenario de la Independencia es aprovechada por los artistas chilenos para manifestar su descontento con las concepciones del arte. En este sentido, la injerencia de Vicente Huidobro, Pablo de Rokha y Juan Emar es de vital importancia.

Juan Emar es un artista y crítico de arte que se involucra directamente con este proceso. Escribe para divulgar las nuevas tendencias artísticas de Europa, sin embargo, también escribe para configurar su propio y vasto universo. Es un escritor excepcional que integra música, pintura, escultura, arquitectura en sus escritos. Cada uno de sus textos constituye un manifiesto del arte como de la vida.

En *Diez*, su último libro de cuentos, se manifiesta su posición ontológica frente al arte y la vida. De esta forma, se propone crear un nuevo ser, alejado del aburrimiento, la repetición y el hastío. De ahí, que este se configure como una “máquina de pensamiento” y dotado una hipersensibilidad. De esta forma, cada una de las narraciones le otorga al ser la posibilidad de reedificarse.

En este sentido, cada narración se presenta como un “tejido orgánico” que, finalmente, dará como resultado el nuevo ser emariano. Ser que emerge con tres categorías: cuerpo, tiempo y espacio. Las tres están estrechamente relacionadas. Cada cuento es una “etapa” en el proceso de la reedificación, al final, la lectura total de los diez relatos es lo que nos permite ver al nuevo ser emariano.



El ser emariano que “nace” del texto está en continuo cuestionamiento de la realidad que lo rodea. De esta forma, nunca deja de pensar, especular o hacer conjeturas. Además, es un ser que está consciente del destino, del azar y de las líneas que configuran su vida. Vida que debe ser dinámica, ya que el estatismo o quietud le provoca aburrimiento, angustia y hastío.

Además, y como consecuencia de lo anterior, el ser emariano se encuentra en una constante búsqueda de personas, animales y seres extraordinarios. Este hallazgo le otorgará una serie de conocimientos e incluso “alimento espiritual”. Conoce la vastedad del universo en el que se encuentra y “aprovecha” de todas y cada una de las situaciones que se le presentan. Pues este universo “vasto” contiene lo micro y lo macrocósmico, desde los minares hasta las “distancias interplanetarias”. De ahí que surja la necesidad de explicar, registrar, inventariar y clasificar todo cuanto existe.

Ahora bien, este ser posee un cuerpo que le permite experimentar tanto en el campo como en la ciudad. De esta forma, su cuerpo se presenta como un “instrumento” o “mecanismo” que, en algunos momentos, se comunica con el universo y permite el equilibrio. Cuerpo, que en concordancia con el conocimiento y el espacio, explora sensaciones de frío, calor, olores y movimientos.

Los sentidos del personaje se desarrollan al máximo, uno por uno cumple su función y además el cuerpo se “reduce” a ellos, lo que permite que por ejemplo: la lengua guste, vea, sienta, escuche. Cada sentido se despliega de acuerdo al espacio; es decir, en la ciudad, en las calles, el personaje es un gran ojo que observa y es mirado. Mientras que en el campo, lugar lleno de



plantas, el personaje huele. El olor es un elemento muy importante dentro del universo emariano, pues lo abarca todo y es medio de comunicación/comunión del ser con el mundo.

Con relación al cuerpo de los otros, la situación es muy diferente. Los otros se escapan o desaparecen. Quizá por ello, la única forma de establecer vínculos, es a través de la violencia o muerte. Las mujeres poseen cuerpos hermosos, jóvenes y deseables. No obstante, son complementemente “inalcanzables” para el ser emariano ya que su cuerpo, una vez poseído, se vuelve extraño e irreconocible.

Con relación al tiempo, el sujeto emariano lo considera desde una perspectiva compleja. En primer lugar, el tiempo es enmarcado y registrado con “exactitud cronométrica”, horas, minutos y segundos temporalizan las narraciones. Por otro lado, parecería que el único tiempo que realmente le interesa es el presente. Quizá por ello afirma que el origen de las cosas o personas no tiene importancia. El sujeto importa en el preciso momento de la narración.

Asimismo, el sujeto en relación con el tiempo corre el riesgo de desaparecer. El “discurso” de los otros establecen su temporalidad, puede pasar su vida “como un rayo” o regresar al “vientre” de su madre por los recuerdos o proyecciones. De ahí que se convierta en una necesidad detener el tiempo y, la única forma de hacerlo sea a través de un cuerpo embalsamado o marmóreo.

\*\*\*



**Lecturas de referencia:**

Acosta Escareño, Javier. *Schopenhauer, Nietzsche, Borges y el eterno retorno*.

Memoria para optar al grado de doctor. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2007.

Álvarez, Ignacio. "La cuestión de la identidad nacional en las *Notas de Arte y Miltín 1934* de Juan Emar", *Alpha* [Universidad de Los Lagos] N°. 29. (2009):9-27.

Arenas, Braulio. *Un arte de novelar*. <  
<http://www.archivosurrealista.com.ar/mandra5.htm>>. (29 Mar. 2013).

Ariz Castillo, Yenny. *El viaje vanguardista en Diez de Juan Emar y Memorias sentimentales de Juan Miramar de Oswald de Andrade*. 2009. <  
<http://www.cinosargo.cl/content/view/536499/El-viaje-vanguardista-en-Diez-de-Juan-Emar-y-Memorias-sentimentales-de-Juan-Miramar-de-Oswald.html>>. (4 Ene. 2013).

Barría J., Mauricio. *Cuerpo real y cuerpo ficticio en la tragedia antigua. Acerca del momento performático en la tragedia antigua*. <  
[http://www.philosophia.cl/articulos/cuerpo\\_real\\_cuerpo\\_ficticio.pdf](http://www.philosophia.cl/articulos/cuerpo_real_cuerpo_ficticio.pdf)>. (28 Dic. 2012).

Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Madrid: Editora Nacional, 2002.

Bongers, Wolfgang. "Juan Emar: La sensibilidad del cine", *Cuadernos de la Cineteca Nacional de Chile* N°. 2. 2012. <  
<http://www.ccplm.cl/sitio/minisitios/cuadernoscineteca/bongers.html>>. (27 Mar. 2013).

Borges, Jorge Luis. *Prosa completa*. Vol. 2. Barcelona: Bruguera, 1980.



Brodsky, Pablo. Estudio introductorio. *Diez*. Por Juan Emar. Santiago: Tajamar Editores, 2006. 5-11.

\_\_\_\_\_. “J'en ai marre, es decir, Jean Emar, o sea Juan Emar. Un chileno harto de todo”. 2004. <<http://www.letras.s5.com/je280504.htm>>. (1 Abr. 2013).

\_\_\_\_\_. *Un cosmos de palabras*. 2005. <<http://www.letras.s5.com/je221105.htm>>. (1 Abr. 2013).

Calvino, Ítalo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Ediciones Siruela, 1998.

Canseco Jerez, Alejandro. “Juan Emar arquitecto de la prosa: Elementos de poética y recepción”, *Revista Chilena de Literatura* [Universidad de Chile] N°. 39. (1992): 23-36.

\_\_\_\_\_. *Juan Emar– Un año – Ayer – Miltín 1934 – Diez* N°. 62. Córdoba: Alción Editora. Colección Archivos, 2001.

Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. México D. F.: Universidad Iberoamericana, 1996.

Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

Clifford, James. *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa, 1999.

Contreras, Álvaro. “Palabras de vanguardia. Puntos de vista sobre el cambio narrativo”, *Memorias de JALLA 2004 Lima. Sextas Jornadas de Literatura Latinoamericana*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2005.

\_\_\_\_\_. “Pasajes de la vanguardia narrativa latinoamericana”, *Estudios*. [Universidad Nacional Autónoma de México] N°. 29. (2007):215-232.





Corral, Rose. "Notas sobre la narrativa hispanoamericana de vanguardia (1920-1930)", *Ficciones limítrofe. Seis estudios sobre la narrativa hispanoamericana de vanguardia*. México D.F.: El colegio de México. (2006): 13-33.

Corrales Arias, Adriano. *El cuerpo en la literatura o la literatura del cuerpo*. <<http://letrasuruguay.espaciolatino.com/aaa/corralesadriano/cuerpoenlali-teratura.htm>> (9 May. 2012).

Covarrubias, Soledad. *Heterogeneidad discursiva en Miltín 1934 de Juan Emar*. 2010. <<http://critica.cl/literatura/heterogeneidad-discursiva-en-miltin-1934-de-juan-emar>>. (27 Mar. 2013).

Decante Araya, Stéphanie. "De listas y combinatorias: el trabajo repertorio en "El Unicornio" de Juan Emar", *Pandora revue d'etudes hispaniques* [Université Paris VIII. Vincennes-Saint Denis/Département d'Études Hispaniques et Hispano-Américaines] N°. 7. (2007):291-304.

Echeverry Zambrano, Pilar. "Anatomías contrariadas, la representación del cuerpo en la literatura sobre los Andes", *Kipus Revista Andina de Letras* [Universidad Andina Simón Bolívar] N°. 22. (2007):55-70.

Emar, Juan. "Cavilaciones", *Cyber Humanitatis* [Universidad de Concepción] N°. 6. 1998. <<http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RCH/rt/prINTERfriendly/10550/10623>>. (27 Mar. 2013).

\_\_\_\_\_. *Diez*. Santiago: Tajarar Editores, 2007.

\_\_\_\_\_. *Don Urbano: dibujos inéditos de Juan Emar*. Santiago: Dedal de Oro Editora, 2011.



Escobar Negri, Matilde Belén. “Los cuerpos en-de la crítica”, en *Revista Hermeutic*. N°. 10. 2011.

<<http://publicaciones.unpa.edu.ar/index.php/1/article/viewArticle/49>>. (30 Ago. 2013).

Ferreiro González, Carlos. “Umbral de Juan Emar: proyecto de escritura perpetua”, *Arrabal* [Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos] N°. 5-6. (2007):115-120.

\_\_\_\_\_. *La prosa narrativa de vanguardia en Chile*. Tesis doctoral.

Universidade da Coruña. 2006.

<[http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/2183/1047/1/FerreiroGonzalezCarlos\\_td2006.pdf](http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/2183/1047/1/FerreiroGonzalezCarlos_td2006.pdf)>. (18 Jul. 2013).

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

\_\_\_\_\_. “Topologías (Dos conferencias radiofónicas)”, en *Revista Fractal*,

Nº 48, <<http://www.mxfractal.org/RevistaFractal48MichelFoucault.html>>.

(27 Ago. 2013).

Freire, Marla. *De la repulsión, el deseo y la provocación en el arte contemporáneo*, 2011. <[http://www.homines.com/artexx/repulsion\\_deseoprovocacion\\_arte/](http://www.homines.com/artexx/repulsion_deseoprovocacion_arte/)>. (30 Ago. 2013).

Freinet, Guillaume. *Masones y rosacruces. Sociedades iniciáticas esotéricas*.

Buenos Aires: Andrómeda, 2006.

García Céspedes, Natalia. “Aproximaciones a Chuchezuma de Juan Emar”, *Cyber Humanitatis* [Universidad de Concepción] N°. 6. 1998.

<<http://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/06/index.html>>. (13 Ago. 2013).



Grob, Camila. *La mujer esbozada por Juan Emar en "Tres mujeres"*. 2007.

<<http://www.letras.s5.com/je170307.htm>>. (3 Jun. 2012).

Íñigo Madrigal, Luis. "Diez de Juan Emar", *La Nación*. Santiago. (1971):3.

Isaac, Joseph. *El transeúnte y el espacio urbano*. Barcelona: Gedisa, 1998.

Jung, Carl G. *El hombre y sus símbolos*. Buenos Aires: Paidós, 1995.

Kristeva, Julia. *Sentido y sinsentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis*.

Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1999.

Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires:

Ediciones Nueva Visión, 2002.

Lizama A., Patricio. *Jean Emar. Escritos de arte (1923-1925)*. Santiago:

Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos/Centro de Investigaciones

Diego Barros Arana, 1992.

\_\_\_\_\_. "Jean Emar/Juan Emar: la vanguardia en Chile", *Revista Iberoamericana* [University of Pittsburgh] N°.168-169. (1994):945-959.

\_\_\_\_\_. "Álvaro Yáñez/Jean Emar en Santiago de 1924", *Anales de literatura chilena* [Pontificia Universidad Católica de Chile] N°. 3. (2002):223-226.

\_\_\_\_\_. "El plano de San Agustín de Tango", *Taller de letras* [Pontificia Universidad Católica] N°. 36. (2005):121-133.

Lombó Mulliert, Pablo. "Cuneiformes de César Vallejo. Entre la narración y la poesía", *Ficciones limítrofe. Seis estudios sobre la narrativa hispanoamericana de vanguardia*. México D.F.: El colegio de México. (2006):65-86.



López Vílchez, Inmaculada. "Espacio y vanguardias artísticas", *Arte, Individuo y Sociedad* [Universidad Complutense de Madrid] Vol. 19. (2007): 117-134.

Manzoni, Celina. *Vanguardistas en su tinta. Documentos de la vanguardia en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2008.

Manzano, Julia. *Charles Baudelaire, el poeta de la ciudad*. <<http://www.tindon.org/juliamanzano/poesia9.pdf>>. (27 Mar. 2013).

Memoria chilena; Biblioteca nacional de Chile. *Vanguardias chilenas*. <<http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?idut=vanguardiaschilenas>>. (18 Jul. 2013).

\_\_\_\_\_. *Vanguardias chilenas. Mandrágora*. <<http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=vanguardiasmandraora>>. (19 Jul. 2013).

\_\_\_\_\_. *El transgresor silenciado*. <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-664.html>>. (19 Jul. 2013).

Mendoça Teles Gilberto; Klaus Müller-Bergh. *Vanguardia latinoamericana. Historia, crítica y documentos*. t. II Caribe, Antillas Mayores y Menores. Vervuert: Iberoamericana, 2002.

Millares, Selena. "Una poética del absurdo visionario: Juan Emar", *Anales de literatura chilena* [Pontificia Universidad Católica de Chile] Nº. 12. (2009):53-64.

Núñez, Cesar. "Nadie cuenta nada. El sujeto y el 'vacío de la vulgaridad' en la narrativa de vanguardia (Macedonio Fernández, Pablo Palacio y Julio Garmendia)", *Ficciones limítrofe. Seis estudios sobre la narrativa*



- hispanoamericana de vanguardia*. México D.F.: El colegio de México. (2006):35-64.
- Olcoz, Nieves. "La era Lezama: Paradiso y las vanguardias latinoamericanas", *Estudios públicos* [Centro de Estudios Públicos] N°. 81. (2001): 289-316.
- Ortega Caicedo, Alicia. *Antología esencial. Ecuador siglo XX. El cuento*. Quito: Eskeletra Editorial, 2004.
- Osorio Tejeda, Nelson, *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988.
- \_\_\_\_\_. *La formación de la vanguardia literaria en Venezuela (antecedentes y documentos)*. Caracas: Academia Nacional de Historia, 1985.
- Ovidio. *Metamorfosis*. Salamanca: Europa Artes Gráficas S.A., 1994.
- Pizarro, Ana. *Sobre Huidobro y las vanguardias*. Santiago: Instituto de Estudios Avanzados/Universidad de Santiago, 1994.
- Rama, Ángel. "Crítica y literatura", *Sin nombre*. San Juan de Puerto Rico. 1 (3). 1971, 6-11.
- Ramírez, Ana. *El texto como vanguardia*. 2009. <<http://www.anaramirezpsicoanalista.com/cuerpocomovanguardia.html>>. (20 Oct. 2013).
- Ramos de Hoyos, María José. "En las orillas de un género. El habitante y su esperanza. Novela de Pablo Neruda", *Ficciones limítrofe. Seis estudios sobre la narrativa hispanoamericana de vanguardia*. México D.F.: El colegio de México. (2006):87-108.
- Raymond, Marcel. *De Baudelaire al surrealismo*. México D.F.: Fondo de cultura económica, 1995.



Raynaud de la Ferrière, Serge. “De los orígenes y la evolución alquímica”, *Los propósitos psicológicos*. <[http://www.sergeraynauddelaferriere.net/ bras/pps/05/pps05.pdf](http://www.sergeraynauddelaferriere.net/bras/pps/05/pps05.pdf)>. (3 May. 2012).

Rodríguez Arriata, Nelson, “Aproximación estética al tema del cuerpo y la ciudad en la obra *Un año de Juan Emar*”, *Literatura y lingüística*, en <[http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S071658111998001100013](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S071658111998001100013)>, (26 Dic. 2012).

Rojas Pachas, Daniel. *Juan Emar: Una alegoría al modernismo tardío*. 2009. <<http://letras.s5.com/je300709.html>>. (1 Ago. 2013).

Rubio Rubio, Cecilia. *Lo cómico-serio en Maldito gato de Juan Emar*, 1996. <<http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/index.php/RCH/article/viewFile/10542/10609>>. (28 Mar. 2013).

\_\_\_\_\_. “Diez de Juan Emar y la tétrada pitagórica. Iniciación al simbolismo hermético”, *Taller de Letras* [Pontificia Universidad Católica de Chile] Nº. 36, (2005):149-165.

\_\_\_\_\_. “El método iniciático de Rudolf Steiner en *Un año de Juan Emar*”, *Anales de literatura chilena* [Pontificia Universidad Católica de Chile] Nº. 10. (2008): 53-67.

\_\_\_\_\_. “La eurytmia de Juan Emar: Teoría del equilibrio y sistema constructivo”, *Acta literaria* [Universidad de Concepción] Nº.37. (2008):9-23.

\_\_\_\_\_. “La narrativa de Juan Emar y la novela *Vida del ahorcado* de Pablo Palacio: Una teoría geométrica del ser en el mundo”, *Guaragua*,



*Revista de Cultura Latinoamericana* [CECAL Centro de Estudios y Cooperación para América Latina] N°. 33. (2010):93-114.

\_\_\_\_\_. *El motivo de la boda alquímica en “El Unicornio” de Juan Emar.* <  
<http://www2.udec.cl/~docliter/docs/artilinea/Unicornio-Litterae.pdf>>. (14  
Ago. 2013).

Sánchez Carmona, María Teresa. “El espíritu de las vanguardias: Vislumbres y perspectivas de un arte estrábico”, *Arte, Individuo y Sociedad* [Universidad Complutense de Madrid] N°. 25. (2013): 135-152.

Sartre, Paul. *El existencialismo es un humanismo*. Barcelona: Editorial Orbis S.A., 1980.

Schultz, Margarita. “Borges y la filosofía del tiempo”, *Daimon: Revista de filosofía* [Universidad de Murcia] N°. 5. (1992):109-122.

Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1991.

Serrano, Miguel. *Antología del verdadero cuento en Chile*. Santiago: Be-ue-dáis editors, 2000.

Subercaseaux, Bernardo. *Historia de las ideas y la cultura en Chile. Desde la Independencia hasta el Bicentenario*. Volumen II, Tomo III-IV. 2001.  
<<http://www.uchile.cl/publicaciones/79502/historia-de-las-ideas-y-de-la-cultura-en-chile>>. (12 Sep. 2012).

Süskind, Patrick. *El perfume. Historia de un asesino*. Barcelona: Seix Barrial Editores, S. A., 2006.

Traverso, Soledad. “Pájaro verde de Juan Emar: Manifiesto vanguardista”, *Acta literaria* [Universidad de Concepción] N°. 26. 2001. <



[http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S071768482001002600012&script=s  
ciarttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S071768482001002600012&script=s<br/>ciarttext)>. (1 Ene. 2012).

Trías, Eugenio. *El artista y la ciudad*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1997.

Verani, Hugo J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. Manifiestos, proclamas y otros escritos*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1995.

Vignati, María Jimena, "Representaciones del cuerpo en la literatura", en *Biophronesis: Revista de Bioética y Socioantropología en Medicina*, UBA [Facultad de Medicina] No. 2 vol. IV. 2009. <<http://www.fmv-uba.org.ar/antropologia/Vol2Nro22007/cuerpo%20OK.pdf>>. (9 Dic. 2012).

Villavicencio, Manuel. *Escribir en la Universidad (Guía para estudiantes y docentes de pregrado)*. Cuenca: Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación/Universidad de Cuenca, 2011.

Yurkievich, Saúl. "Los avatares de la vanguardia", *Revista Iberoamericana* [University of Pittsburgh] N°. 118-119. (1982): 351-366.

Zepeda, Jorge. "Para una poética de la fragmentación. Espantapájaros (al alcance de todos) de Oliverio Girondo", *Ficciones limítrofe. Seis estudios sobre la narrativa hispanoamericana de vanguardia*. México D.F.: El colegio de México. (2006):131-157.

\*\*\*





## Listado de imágenes

Ilustración 1 Servicios de tranvías en la capital chilena década de 1920  
<<http://www.institutoferroviario.cl/category/articulos-y-estudios/>>

Ilustración 2 Gerardo Diego y Vicente Huidobro  
<<http://www.uimp.es/blogs/prensa/2013/07/19/lunes-clasicos-y-arte-en-las-actividades-culturales-de-la-uimp/>>

Ilustración 3 *El a g c de la Mandrágora*  
<<http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/rojas/cronologia/default.htm>>

Ilustración 4 Juan Emar  
<<http://www.letralia.com/241/1023emar.htm>>

Ilustración 5 “Notas de arte”, *La Nación*, Juan Emar  
<<http://www.ccplm.cl/sitio/minisitios/cuadernoscineteca/bongers.html>>

Ilustración 6 Luis Vargas Rosas y Henriette Petit, 1927  
<<http://www.glogster.com/bachipatrimonio2011/henriettepetit/g6miq2vj3opmggb7f7o2aia0?oldview=True>>

Ilustración 7 *Árbol de la vida*  
<<http://kinephilos.blogspot.com/>>

Ilustración 8 *Ars secreta*  
<<http://www.educa.madrid.org/web/ies.valdebernardo.madrid/energia/geografia/historia.htm>>

Ilustración 9 *Juan Emar*

Ilustración 11 *Desdoblamiento de la personalidad*, David Teriers  
<<http://www.artelista.com/obra/5106199066783557desdoblamientodelapersonalidad.html>>

Ilustración 12 *Caricatura de Juan Emar*

Ilustración 13 *Astrología y anatomía*  
<<http://cosmosinterior.wordpress.com/2012/06/29/la-astrologia-y-su-relacion-con-el-cuerpo/>>

Ilustración 15 Edipo con Ismene y Antígona, André Marcel Baschet.  
<<http://educativa.catedu.es/44700165/aula/archivos/repositorio//4000/4166/html/3personajes.html>>

Ilustración 16 Panóptico  
<<http://suplementopanoptico.wix.com/online?escapedfragment=el-panoptico>>

Ilustración 17 *Juan y Gabriela Emar*



Ilustración 19 San Agustín del tango es la ciudad arquetípica creada por Emar en su novela *Ayer* (1934)  
<<http://www.letras.s5.com/je070505.htm>>

Ilustración 20 *Pigmalión y Galatea*, Ernest Normand.  
<<http://ogaraycochea.wordpress.com/tag/pigmalion-y-galatea/>>

Ilustración 21 *La persistencia de la memoria*, Salvador Dalí.  
<<http://dilequemehable.blogspot.com/2013/05/la-persistencia-de-la-memoria.html>>

Ilustración 23 *Ventana a ras del suelo*, San Martín de la Vega del Albereche  
<<http://www.pueblosespana.org/castilla+y+leon/avila/san+martin+de+la+vega+del+alberche/Ventana+a+ras+de+suelo/>>

Las Ilustraciones 10, 14, 18, 22 y 24 provienen del libro *Don Urbano. Dibujos inéditos de Juan Emar*.

\*\*\*